1ª edição 1992
2ª edição 2009

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Miranda, Wander Melo.
Corpos Escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago./ Wander Melo Miranda. – 2. ed. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

Bibliografia.
ISBN 978-85-314-1146-5

1. Graciliano Ramos – Crítica e interpretação 2. Silviano Santiago – Crítica e interpretação I. Título.

CDU-869.0(81)-3.09

Edusp – Editora da Universidade de São Paulo
Av. Prof. Luciano Gualberto, Travessa J, 374
6º andar – Ed. da Antiga Reitoria – Cidade Universitária
05508-010 – São Paulo – SP – Brasil
Divisão Comercial: Tel. (11) 3091-4008 / 3091-4150
SAC (11) 3091-2911 – Fax (11) 3091-4151
www.edusp.com.br – e-mail: edusp@usp.br

Printed in Brazil 2009

Foi feito o depósito legal

Para Laíse

SUMÁRIO

Parte II

EU, OUTRO TEXTO

NOTA À 2ª EDIÇÃO

Os estudos atuais sobre autobiografia e memorialismo alcançaram no Brasil um nível raro de maturidade, ampliando a discussão teórica sobre o assunto e a compreensão crítica dos autores estudados. Temos no país uma bibliografia de largo alcance, que traduz, de diversas formas, o desejo de compreender as relações entre sujeito e sociedade sob a óptica do que nos habituamos a rotular, não sem ironia, de escrita do eu. A 1ª edição deste livro, lá se vão mais de quinze anos, contribuiu ainda que minimamente para chamar a atenção para o problema. Tendo sido bem recebida à época do lançamento, a obra não deixou de causar certo desconforto – pela novidade teórica ou pela ousadia da aproximação entre Graciliano Ramos e Silviano Santiago. Hoje isso não parece mais importar e caberá ao leitor decidir se o pacto de leitura aqui proposto ainda continua valendo.

W. M. M.

PREFÁCIO

O discurso memorialista tem tradição firmada na literatura brasileira, sob a forma de diários, autobiografias, auto-retratos. Tal esforço de representação merece que a crítica se dedique, com igual esmero, a examinar tais textos, reelaborando criticamente o substancioso percurso dessa produção.

É o que realiza o crítico Wander Melo Miranda, neste seu livro intitulado *Corpos Escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago.*

O seu consciencioso ensaio tem por objeto o estudo integrado de dois textos: *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos e *Em Liberdade*, de Silviano Santiago, baseando-se sobretudo na reflexão em torno dos difíceis limites entre o discurso memorialista e o discurso ficcional. Percorrendo este ambíguo território, o ensaio problematiza como a memória encena a ficção, como a ficção encena a memória e como ambas encenam a história.

De cada autor, pode-se afirmar que traz um enfoque novo, centrado nas marcas literárias tanto da *ficção autobiográfica* de Graciliano Ramos, quanto da *autobiografia ficcional* de Silviano Santiago. A seleção dos autores, se mostra uma diferença de geração, de personalidade e de comportamento literário, permite examinar estas questões ali mesmo na intrincada rede destes parentescos e das tantas diferenças. Sob este aspecto, a seleção privilegia um cotejo dinâmico, que se complementa mutuamente. E permite avaliar as possibilidades de tal procedimento comparativista.

Ao flagrar momentos críticos da nossa cultura, o recorte, basicamente literário, propicia questionar períodos difíceis de regimes autoritários

que se impuseram no Brasil sob a ditadura Vargas, a partir dos anos 30, e sob a ditadura militar, a partir dos anos 60.

O ensaio encontra neste centro de irradiação política o núcleo motivador de uma reflexão sobre as relações entre o intelectual e o poder, que conduz a uma avaliação da narrativa brasileira sob o impacto da repressão e da violência. Permite, assim, desmitificar posturas fundadas em modelos de dominação que endossam a índole autoritária. E, ao suscitar o cotejo de tais sistemas políticos e artísticos, leva a reflexões sobre as rupturas que a arte acaba aí inaugurando, na prática de uma força de resistência revigoradora.

Dentro do espírito coerentemente indagador que conduz esta reflexão, o autor apresenta, de modo didático, os pontos fundamentais que norteiam as principais teorias referentes a tópicos importantes examinados neste percurso: o *discurso autobiográfico*, as formas de sua *tradução* e as formas de sua *recepção*.

Cabe-lhe, pois, um não menos importante papel: o de mapear as direções das diferentes posturas teóricas e metodológicas, num esclarecimento despreconceituoso, mas firme do ponto de vista crítico, alerta às possíveis vantagens e desvantagens de tais procedimentos. Também por essa razão, considero esta leitura indispensável para que se possa desenvolver, com fôlego crítico, a discussão em torno do modo como tais questões se inserem no contexto da nossa cultura literária.

Saliento que este texto consiste no testemunho lúcido de uma geração que viveu a infância e parte da juventude nos anos 60. E que, nos anos 80, tenta recuperar tal memória, pelo exercício da análise e da interpretação. Ao recorrer à memória e à ficção de outros, este estudo também inventa um modo todo seu de ler e de escrever a sua história própria.

Os caminhos dessa leitura criativa acham-se marcados, ainda, pelo acento crítico cuidadoso e sensível aos movimentos e desvãos que compõem o literário, reconhecendo nos textos que lê a "firme resistência à seriação do indivíduo e à coletivização alienante que a experiência carcerária intensifica e aguça".

Dessa forma, mais uma vez, livram-se dos "cárceres do eu", pela leitura revigoradora, tanto os autores examinados quanto, sob nova perspectiva, o próprio crítico que os elegeu como objeto de estudo, ele também produtor de texto crítico e testemunha de uma experiência histórica particular.

O "encontro solidário com o outro" torna-se agora possível também ao crítico Wander, ao assumir através deste livro o papel de agente, já de terceira geração, das tão ambicionadas "transformações culturais e políticas", de que todos tratam, nesta seqüência de textos escritos e lidos, e re-

escritos, e relidos: por Graciliano, Silviano, Wander. E por nós, mediante esta oportuna publicação.

Nádia Battella Gotlib

PACTO DE LEITURA

No filme *Memórias do Cárcere*, de Nelson Pereira dos Santos, uma cena chama a atenção. Nela, Graciliano Ramos, vendo-se na iminência de ter suas anotações sobre a prisão descobertas e apreendidas, esconde atrás de si as folhas escritas, que passam de suas mãos para as de um outro preso e destas para outras, até que cheguem a um lugar seguro, vedado ao olhar policialesco. A câmera acompanha, veloz e ansiosa como o olho do espectador, a trajetória dos papéis passando de mão em mão e ao enquadrar esse movimento emociona e faz pensar.

Texto e imagem resvalam, se tocam, se confundem, revelando a intenção significante do filme e do livro: uma urdidura trançada por várias mãos e vozes, testemunho ético de um e de todos frente a uma realidade "absurda", "repulsiva", "inconcebível". As memórias têm esse caráter luminoso de resgate criador de uma experiência compartilhada em meio às trevas, de conjunção solidária da mão que desenha a letra miúda no papel amassado com outras mãos, inaptas ao trato da palavra escrita que resguarda e transforma o vivido.

Trabalho de memória fincada no presente, o texto de Graciliano repercute em outro texto – *Em Liberdade*, de Silviano Santiago. A leitura conjunta de ambos, que aqui se propõe, procura infiltrar-se em camadas de escrita sobrepostas, percorrer o itinerário de aproximações e colisões de significação que se elucidam mutuamente, a partir da discussão das relações entre o discurso ficcional e o discurso autobiográfico, fulcro de interesse e ponto de contato mais evidente da obra dos dois escritores.

O recuo estratégico de *Em Liberdade* ao passado funciona como um recurso eficaz e inventivo do qual o autor lança mão para ampliar a repercussão do seu testemunho da história recente do Brasil, indo além do registro imediato dos fatos concretos, mediante sua contextualização num decurso temporal mais abrangente e num espaço de configuração literária mais amplo e complexo. Em ambos os textos, a lucidez na apreensão dos mecanismos de repressão político-social é acompanhada de igual lucidez no trato da linguagem que (d)enuncia tais mecanismos: o texto dobra-se sobre si mesmo e, na auto-reflexão encetada, desfaz a ilusão autobiográfica e a ilusão referencial. As vicissitudes individuais, representadas sob forma autobiográfica, num caso, e sob forma ficcional, no outro, não se restringem aos limites de um *eu*, nem se reduzem à esfera do documento, mas adquirem uma ressonância que delega aos dois textos uma validade literária raras vezes atingida por seus congêneres. Arte, vida e história, conjugadas, revelam então a *outra cena* encoberta pela retórica oficial e pelos mecanismos de dominação que mantêm o escritor preso aos cárceres do *eu*, dificultando-lhe o encontro solidário com o outro e negando-lhe o desempenho efetivo do papel de agente de transformações culturais e políticas.

Não é difícil perceber que a tarefa analítica pretendida tem como "pano-de-fundo" um contexto literário específico, determinado por um tipo de produção que, sobretudo a partir de 1979, com *O que é Isso, Companheiro?*, de Fernando Gabeira, tornou-se comum entre nós. Trata-se do relato memorialista das experiências de jovens políticos ou ex-exilados, que se lançaram contra o regime instalado no país após 1964, e que traz a marca de um testemunho individual autobiográfico que, em última instância, pode ser visto como testemunho de uma geração. Nesse sentido, o livro de Gabeira pode ser considerado "extraordinário", "fora do ordinário", na medida em que, segundo Davi Arrigucci Jr., "conta a história oficial a contrapelo, mostrando o que não foi contado", com o intuito de "recompor um rosto contra o horror à memória e assim penetrar no sentido do que se escoou"[1].

É essa a função predominante desempenhada, talvez de modo não tão bem-sucedido, pela maioria dos depoimentos políticos próximos ao de Gabeira, nos quais o leitor acaba por atualizar "uma memória que também é sua", através da vivência daquilo "que não nos permitíamos vivenciar"[2]. Entretanto, na medida em que a informação veiculada pelos relatos importa mais do que o cuidado com as formas de veiculação, esses textos parecem cumprir apenas a demanda urgente do público pela história política imediata, à qual se restringem e na qual parecem esgotar-se no

1. Arrigucci Jr., "Recompor um Rosto", p. 69. Veja-se, também, Malard, "Análise Contrastiva de *O que é Isso, Companheiro?*, de Fernando Gabeira e *Reflexos do Baile*, de Antônio Callado", pp. 75-120.
2. Holanda, "Um eu Encoberto", p. 10.

calor da hora. Geralmente tais textos revelam-se mera repetição de modelos e procedimentos literários desatualizados ou estereotipados, sem maiores preocupações com a reflexão acerca do trabalho empreendido. Assim sendo, a força questionadora da tarefa de repensar a história brasileira através do relato da experiência pessoal vivida deixa-se enfraquecer[3] a favor de uma atitude imediatista no tocante à produção textual e consumista no que se refere à sua recepção, processo alimentado incessante e interessadamente pelo aparato capitalista, oportunista e voraz, do mercado editorial.

É nesse contexto que *Em Liberdade* se inscreve, com o intuito de operar nele um *corte* em profundidade, colocando a nu, em forma de questão, as contradições que o percorrem. O texto "difícil" vai diferenciar-se das demais narrativas políticas do período em causa[4] por chamar atenção para o fato de que "o aparato burguês de produção e publicação pode assimilar e até mesmo difundir quantidades surpreendentes de temas revolucionários, sem colocar seriamente em questão sua própria existência e a existência da classe que o possui"[5]. Despertado para o problema, o leitor pode transformar-se de mero consumidor ou espectador em produtor e colaborador na função de resgatar um passado que também lhe pertence e para a qual o texto efetivamente contribui, ao delegar um papel relevante e mais conseqüente à reflexão sobre as relações entre experiência pessoal e seu registro, autobiográfico ou "fingido", pela escrita, e ao colocar no palco dos debates uma exemplar experiência política, intelectual e artística do passado: a de Graciliano Ramos.

O abandono da perspectiva monológica do *eu* e da história, levado a cabo pelas memórias de Graciliano e pelo resgate delas efetuado por Silviano, estabelece o entrelace significativo de dois percursos literários relevantes e de dois períodos históricos decisivos. As *Memórias do Cárcere* são lidas por *Em Liberdade* num jogo intertextual que descarta, dadas as características de ambas as obras, a ingenuidade e o imediatismo que comprometem a plena realização artística e a efetiva ressonância política da grande maioria de textos similares no âmbito da literatura brasileira.

Essas considerações tornam mais evidente a razão deste trabalho, podendo ser delineados com mais precisão seus objetivos principais: o estudo do funcionamento da memória enquanto linguagem, leitura, tra-

3. É justamente o contrário do que ocorre com a monumental obra memorialista que Pedro Nava, a partir de 1972, com *Baú de Ossos*, coloca em circulação. É necessário pelo menos mencionar o fato, já que a obra de Nava não vai ser aqui abordada, tanto por dificuldades de tempo e espaço, quanto por fugir aos objetivos precisos deste trabalho. Mesmo assim, o contato com o texto de Nava perpassa estas páginas, tendo sido um estímulo para sua consecução. Sobre Nava, ver: Candido, "Pedro Nava, uma Obra em Prosa Franca", p. 18.
4. Uma relação (parcial) dessas narrativas é apresentada na bibliografia, no final deste volume.
5. Cf. "L'Autore come Produttore", em Benjamin, *Avanguardia e Rivoluzione*, pp. 207-208.

dução; a reflexão sobre os pontos de convergência e de divergência entre o discurso ficcional, o discurso autobiográfico e o discurso histórico; o relacionamento entre sujeito e discurso, sujeito e organização sociopolítica, considerando-se as relações do intelectual com o poder.

Tal proposta aparece desenvolvida ao longo de determinadas etapas, sendo que a primeira delas consiste na discussão das diversas conceituações acerca da autobiografia, a razão da sua ocorrência na literatura ocidental e seu relacionamento com modalidades narrativas vizinhas, baseada, sobretudo, nas pesquisas de Philippe Lejeune a respeito do assunto. A partir daí, será feita uma leitura da relação de reversibilidade entre o ficcional e o autobiográfico própria aos romances de Graciliano em primeira pessoa – *Caetés, São Bernardo* e *Angústia* –, não com o intuito de comprovar neles a projeção de fatos empíricos da vida do autor, mas de mostrar a complexidade inerente a tal processo, ao mesmo tempo em que se procurará rever os pontos de vista crítico-analíticos que privilegiam, de modo simplista, os reflexos da personalidade de Graciliano na sua obra. A seguir, tarefa semelhante será empreendida no tocante ao conjunto da obra poético-narrativa de Silviano Santiago, com o objetivo de ressaltar em que medida sua prática escritural se especifica pelo confronto entre verdade e ilusão, vida e obra, tendo como função deliberada o questionamento da "nitidez" autobiográfica, da transparência referencial e da noção de individualidade autoral. O passo seguinte compreende uma comparação preliminar entre *Memórias do Cárcere* e *Em Liberdade*, a fim de destacar o papel desempenhado, respectivamente, por ambas as narrativas no conjunto da obra de seus autores e de abordá-las, a partir de uma perspectiva específica da "tradução", como repetição diferenciada de um projeto literário similar.

Vencida essa etapa, uma outra se abre, orientada principalmente para a análise da composição textual dos dois livros, tendo em mira a função do narrador e a posição do leitor diante da matéria narrada e da organização da narrativa. Em "O Texto Reflexivo", primeiro momento desse percurso, será dada atenção ao capítulo inicial de *Memórias do Cárcere* e ao "prólogo" de *Em Liberdade*, considerando-os como "poéticas" enunciadoras do projeto narrativo a ser desenvolvido por ambos os textos e observando-se de que maneira neles se cumprem os objetivos então propostos. Isso posto, procurar-se-á estudar o desdobramento da voz narrativa mediante a abordagem das relações entre o *eu* "atual" da enunciação e o *eu* retrospectivo do enunciado, buscando apreender o funcionamento da memória nos textos, para tentar perceber em que medida esse funcionamento contribui para a recuperação da memória e da imaginação do próprio leitor. Será dado relevo, a seguir, ao papel do leitor nos textos e diante deles, visando a mostrar como estes lhe propiciam uma experiência efetiva de conhecimento e o resgate da história que não pôde ser escrita.

Finalmente, em “Texto e História”, ponto de chegada do trajeto percorrido, serão agrupadas as questões anteriormente levantadas, mediante a abordagem do modo particular como são configurados os períodos históricos a que os textos remetem e a posição de seus autores não só como produtores de discurso, mas como testemunhas, através da experiência pessoal transfigurada autobiográfica e/ou ficcionalmente, de uma época determinada.

Parte I

AUTO(BIO)GRAFAR

1

A ILUSÃO AUTOBIOGRÁFICA

On est toujours plusieurs
quand on écrit, même tout
seul, même sa propre vie.

PHILIPPE LEJEUNE

Para o equacionamento do problema da autobiografia, tendo-se em vista os textos de Graciliano Ramos e Silviano Santiago que serão objeto de análise, cabe evidenciar a postura a ser adotada: a da autobiografia não como um simples enunciado, mas como um ato de discurso ou, mais do que isso, um ato de discurso *literariamente* intencionado. Tal postura supõe a delimitação do campo de interesse à abordagem do funcionamento específico dos mecanismos internos de organização textual, sem desprezar sua articulação com um determinado regime de leitura no âmbito do sistema literário e social, a fim de estabelecer os traços configuradores de uma modalidade narrativa que, apesar de suas características particulares, mantém afinidades com outras modalidades vizinhas.

Antes que sejam apresentadas e discutidas essas relações "formais" de semelhança e diferença, procurar-se-á examinar, de maneira sucinta, a noção de indivíduo, já que desde o sentido dicionarizado do termo "autobiografia" – "vida de um indivíduo escrita por ele mesmo"[1] – tal noção

1. O vocábulo "autobiografia" aparece na Inglaterra (século XVIII) de onde é importado pela França no século XIX, sendo adotado por Larousse, em 1886, com o sentido que mantém até hoje.

erige-se como princípio fundamental para a compreensão da sua gênese e do seu progressivo desenvolvimento. Além do mais, é a partir da referida noção, enquanto ponto de cruzamento de áreas de conhecimento como a psicanálise, a sociologia, a antropologia e a história, que se podem compreender melhor as múltiplas questões colocadas por um texto cuja especificidade reside na complexa e muitas vezes tortuosa relação entre representação literária e experiência vivida. Mais ainda: é na maneira pela qual cada texto autobiográfico busca colocar-se diante da noção de indivíduo a ele inerente que reside a sua maior ou menor criatividade, o endosso ou o desmascaramento da ilusão autobiográfica. Por paradoxal que seja, textos dessa natureza tornam-se mais criativos quando se contrapõem à aludida noção, desconstruindo-a através de um processo incessante de renovação e transformação levado a efeito por um *eu* inquiridor, não imobilizante.

Individualismo e Autobiografia

Maurizio Catani, baseando-se em pesquisas antropológicas, mostra que a autobiografia aparece como uma necessidade de configuração ideológica do mundo ocidental, não encontrada em outras partes com a mesma freqüência e significado. Tal fato ocorre, principalmente, a partir da formação plena do individualismo moderno, datada da época das Luzes e de 1789, com a Declaração dos Direitos dos Homens e Cidadãos. Há uma íntima e evidente correlação entre o afirmar-se da literatura autobiográfica, como é comumente entendida, e a ascensão da burguesia enquanto classe dominante, cujo individualismo e cuja concepção de pessoa encontram na autobiografia um dos meios mais adequados de manifestação[2]. O ponto máximo de desenvolvimento ou de saturação dessa conjuntura poderia ser encontrado nas diversas ocorrências atuais do "vivido" na literatura e mesmo no jornal, na televisão e no cinema. São ocorrências consideradas por Juliette Raabe não como um renascimento ou novo ímpeto de individualismo, mas como manifestação de uma angústia ligada ao enfraquecimento ou à perda de identidade, em virtude da incerteza hodierna própria à relação *eu*-Outro. Dos fatores responsáveis por essa incerteza, são apontados: o fim da hegemonia ocidental e do colonialismo anteriores, que propunham uma imagem inconteste do Outro, logo do *eu*; a descrença no cientificismo positivista do século XIX, que prometia reduzir o universo à mercê do controle do homem; a deterioração da integridade do *eu* provocada pela fragmentação inerente à estrutura dos meios audiovisuais; e o freudismo, mediante o realce que dá ao embate das forças do consciente e do inconsciente, do desejo com sua realização[3].

2. Cf. Catani, "La question de l'autre: débat", pp. 28-29. A autobiografia é vista também como fenômeno tipicamente ocidental por May, *L'Autobiographie*, p. 18 *et seq.*
3. Cf. Raabe, "Le marché du vécu", pp. 241, 247.

Posição semelhante assume Christopher Lasch quando estuda a vigência nos EUA, nas décadas de 1960-1970, de uma forma literária de cunho acentuadamente autobiográfico e na qual lembranças e experiências pessoais aparecem associadas, de maneira peculiar, à crônica política e à crítica cultural[4]. Essa "nova forma", enquanto reveladora do narcisismo que permeia toda a sociedade americana e que caracteriza sua produção cultural, ligar-se-ia, segundo o autor, à consciência de que a crise do indivíduo em razão das dimensões alcançadas representaria uma tentativa de esclarecer as inter-relações entre vida privada e vida política, colocando uma questão cuja análise deveria poder explicar, entre outras coisas, por que a "vida interior" não conseguia oferecer nenhuma proteção efetiva contra as ameaças circundantes.

O fato de o individualismo burguês, fundamento da razão iluminista, desembocar posteriormente no beco sem saída do narcisismo, como acontece com a grande maioria das realizações culturais de uma sociedade capitalista avançada como a norte-americana, não invalida a importância literária da escrita do *eu* e, muito menos, a complexidade das indagações que afloram ao longo do seu desenvolvimento. Como observa Silviano Santiago, "a narrativa autobiográfica é o elemento que catalisa uma série de questões teóricas gerais que só podem ser colocadas corretamente por seu intermédio"[5]. Para a compreensão mais aprofundada do problema convém, entretanto, recuar no tempo e deslocar a questão do individualismo da época moderna para os seus primórdios na antigüidade, seguindo as formulações de Michel Foucault[6], na pesquisa "arqueológica" por ele empreendida acerca da noção de indivíduo e da "estética da existência" na cultura greco-romana dos primeiros séculos do Império.

Foucault parte da *Vita Antonii*, de Atanásio, um dos mais antigos textos da literatura cristã, com o intuito de mostrar em que medida a anotação pessoal das ações e dos pensamentos atua como elemento indispensável da vida ascética, ou seja, de que maneira a "escrita do *eu*" (*écriture de soi*) funciona, em relação complementar com a *anacorese*, como uma força autocoercitiva, pois o "anacoreta", ao escrever sobre os movimentos da alma, passa a conhecer-se e, ao se conhecer, passa a ter vergonha de si e a armar-se contra o pecado. O texto de Atanásio, apesar dos valores "cristãos" que apresenta, permite reter vários traços que possibilitam analisar, retrospectivamente, o papel da escrita na "cultura filosófica

4. Cf. Lasch, *La Cultura del Narcisismo*.
5. Santiago, "Prosa Literária Atual no Brasil", p. 51.
6. Foucault, *L'écriture de soi*, pp. 3-23. Ver, também, o estudo de Louis Dumont sobre a relação entre sociedade "holista" e sociedade "individualista", no qual é demonstrado como se dá naquela o surgimento da noção de indivíduo própria a esta. Cf. Dumont, *O Individualismo: Uma Perspectiva Antropológica da Ideologia Moderna* (sobretudo o capítulo "*Gênese, I. Do Indivíduo-Fora-do-Mundo ao Indivíduo-no-Mundo*").

do *eu*" anterior ao cristianismo. É o caso de Sêneca, para quem a escrita, enquanto "exercício do *eu*", constitui uma etapa essencial no processo "ascético" de elaboração dos discursos recebidos e reconhecidos como verdadeiros em princípios racionais de ação. Essa escrita apresenta-se, de acordo com os documentos relativos à época, sob duas formas principais: os *hypomnemata* e a *correspondência*.

Os *hypomnemata* são carnês individuais onde se consignam citações, fragmentos de obras, exemplos, ações testemunhadas ou narradas, reflexões, argumentos, cuja utilização como livro de vida ou guia de conduta parece ter sido corrente no meio culto de então. Enquanto memória passiva ou memória-arquivo, esses carnês desempenham a função imediata de exercício e aprimoramento do *eu*, no interior de uma cultura fortemente marcada pela tradição e pelo valor reconhecido do já-dito. Enquanto maneira de recolher as leituras feitas e de se recolher nelas, representam um exercício racional que se opõe à *estultice* que a leitura infinita arrisca favorecer; e, em conseqüência, contribuem para o apaziguamento da agitação e da inquietação do espírito através da posse de um passado resguardado, no qual a situação presente do indivíduo é impressa pela meditação.

Trata-se, em virtude do caráter fragmentário e da presença de elementos heterogêneos no carnê de notas, de tornar individual uma verdade que é de muitos, mediante um processo de unificação que passa pelo corpo e nele se concretiza, conforme indicam as metáforas da ingestão de alimentos e da fabricação do mel, utilizadas por Sêneca para especificá-lo. Assim, por intermédio das leituras escolhidas e da escrita assimilativa, o indivíduo pode formar uma imagem de si tão adequada e acabada quanto possível, reveladora de uma identidade na qual se lê toda uma genealogia.

No caso da *correspondência*, o que Foucault vai ressaltar é o fato de que a missiva, por definição destinada a outrem, dá lugar ela também ao exercício pessoal do missivista, pois a carta, pelo gesto mesmo da escrita, age sobre aquele que a envia, como age, pela leitura e pela releitura, sobre aquele que a recebe. Escrever é mostrar-se, fazer-se ver e fazer aparecer a própria face diante do outro: a carta é, ao mesmo tempo, um olhar que se lança ao destinatário e uma maneira de se dar ao seu olhar. A reciprocidade estabelecida pela correspondência implica uma "introspecção", entendida como uma abertura que o emissor oferece ao outro para que ele o enxergue na intimidade.

Enquanto maneira de o missivista apresentar-se a seu correspondente no desenrolar da vida cotidiana, a carta visaria a atestar não a importância de uma atividade, mas a qualidade de um modo de ser. Para Sêneca, fazer a revista da sua jornada é fazer um exame de consciência, realizar um exercício mental ligado à memorização e no qual aquele que escreve, ao constituir-se como "inspetor de si mesmo", torna-se apto a aferir as faltas comuns e a reativar as regras de comportamento que é preciso

sempre ter em mente. Parece que é na relação epistolar que o exame de consciência se formula como uma narrativa escrita do *eu*, intencionada a fazer coincidir o olhar do outro e o olhar que se lança sobre si mesmo, no momento em que as ações cotidianas são medidas pelas regras de uma técnica de vida. A *Correspondência* diferencia-se, pois, tanto dos *Hypomnemata* quanto das anotações monásticas das experiências pessoais. No primeiro caso, trata-se de constituir-se a si mesmo como sujeito de ação racional através da apropriação, da unificação e da subjetivação de um já-dito fragmentário e escolhido; no segundo, trata-se de desalojar do interior da alma os movimentos mais recônditos, de modo a poder livrar-se deles.

Apesar das diferenças, o que está em germe nas anotações monásticas, na correspondência e nos *hypomnemata* abordados por Foucault é a *escrita do eu* performadora da noção de indivíduo que se verá sedimentada, bem posteriormente, na autobiografia tal como praticada e entendida nos tempos modernos e na qual assume evidente relevo a discussão das relações entre vida e obra, entre o *eu* enquanto sujeito e enquanto objeto de representação.

Interessa averiguar, desde já, se o que limita ou define um texto autobiográfico depende da vida concreta do autor ou da própria estrutura textual. Para Derrida, no estudo que faz do *Ecce Homo*, de Nietzsche, é impossível saber com precisão o que é um texto empírico ou um dado empírico de um texto, pois a linha que pode demarcar os limites entre a vida de um autor e a sua obra é bastante incerta. Dessa perspectiva, a autobiografia não se confunde com a dita vida de um autor, com o *corpus* empírico que forma a vida de um homem empiricamente real[7]. O biográfico, enquanto autobiográfico, atravessa ambos os conjuntos – o *corpus* da obra e o *corpo* do sujeito – constituindo um texto cujo possível estatuto é o de não dar relevo nem a um, nem ao outro.

Na verdade, o objeto profundo da autobiografia é o nome próprio, o trabalho sobre ele e sobre a assinatura, fundamento do que Philippe Lejeune chama de "pacto autobiográfico"[8], isto é, afirmação da identidade autor-narrador-personagem, remetendo em última instância ao *nome* do autor na capa do livro. A pessoa que enuncia o discurso deve, no caso, permitir sua identificação no interior mesmo desse discurso, e é no nome próprio que pessoa e discurso se articulam, antes de se articularem na primeira pessoa. A questão da autobiografia não se coloca, para Lejeune, como uma relação estabelecida entre eventos extratextuais e sua transcrição "verídica" pelo texto, nem pela análise interna do funcionamento deste, mas sim a partir de uma análise, no nível global da publicação, do

7. Cf. Derrida, *L'Oreille de l'autre. Textes et débats avec Jacques Derrida*, p. 58 *et seq.*
8. Cf. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, pp. 21-22, 44-45.

contrato implícito ou explícito do autor com o leitor, o qual determina o modo de leitura do texto e engendra os efeitos que, atribuídos a ele, parecem defini-lo como uma autobiografia. Esta é considerada um modo de leitura, um efeito contratual historicamente variável, tendo-se em vista a posição do leitor e não o interior do texto ou os cânones de um gênero. É nesse sentido que deve ser entendida sua definição, a saber: "Narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza especialmente sua vida individual, sobretudo a história de sua personalidade"[9].

Todos os textos ficcionais que se aproximam dessa definição ou permitem ao leitor suspeitar da identidade entre autor e protagonista, embora o primeiro negue ou não afirme tal identidade, não são considerados como autobiografia *stricto sensu*, porque, para Lejeune, esta não comporta graus – é tudo ou nada. Entretanto, mesmo em sentido restrito, a autobiografia tende a assimilar técnicas e procedimentos estilísticos próprios da ficção. Isso evidencia o paradoxo da autobiografia literária, a qual pretende ser simultaneamente um discurso verídico e uma forma de arte, situando-se no centro da tensão entre a transparência referencial e a pesquisa estética e estabelecendo uma gradação entre textos que vão da insipidez do *curriculum vitae* à complexa elaboração formal da pura poesia.

Starobinski assinala que, no vasto quadro da autobiografia, podem-se exercer e manifestar estilos particulares os mais variados, não havendo estilo ou forma obrigatória, pois o que prevalece é a chancela do indivíduo. A marca individual do estilo, num tipo de narrativa em que o narrador é o próprio objeto da narração, reveste-se de grande importância, já que, à auto-referência explícita da narração a si mesma, o estilo acrescenta o valor auto-referencial implícito a um modo singular de elocução. O estilo é visto, então, como ligado ao presente do ato de escrever e seu valor referencial remete ao momento da escrita, ao *eu* atual[10].

A autobiografia, mesmo se limitada a uma pura narração, é sempre uma auto-interpretação, sendo o estilo o índice não só da relação entre aquele que escreve e seu próprio passado, mas também o do projeto de uma maneira de dar-se a conhecer ao outro, o que não impede o risco permanente do deslizamento da autobiografia para o campo ficcional, o seu revestir-se da mais livre invenção. Apesar do aval de sinceridade, o conteúdo da narração autobiográfica pode perder-se na ficção, sem que nenhuma marca decisiva revele, de modo absoluto, essa passagem, porquanto a qualidade original do estilo, ao privilegiar o ato de escrever, parece favorecer mais o caráter arbitrário da narração que a fidelidade estrita à reminiscência ou o caráter documental do narrado.

9. *Idem*, p. 14.
10. Cf. "Le style de l'autobiographie", em Starobinski, *La relation critique, l'oeil vivant II*.

Como se vê, apesar da sua importância, o estilo não serve como instrumento preciso para determinar a especificidade da autobiografia, como percebe Lejeune em seus estudos e mesmo Starobinski, que acaba por caracterizar a autobiografia como uma entidade mista a que denomina *discurso-história*. Starobinski fundamenta-se nas categorias de Benveniste, para quem "enunciação histórica" prende-se à narrativa de acontecimentos passados e "discurso" a uma enunciação que supõe um locutor e um auditor, um *eu* e seu correlato *tu*, o primeiro intencionado a influenciar o segundo.

Parece não haver motivo suficiente para uma autobiografia, se não houver uma intervenção, na existência anterior do indivíduo, de uma mudança ou transformação radical que a impulsione ou justifique[11]. Se a mudança não afetou diretamente a vida do narrador, a matéria apta a tornar-se objeto de uma narração limitar-se-ia à série de eventos exteriores, mais condizentes à efetivação do que Benveniste chama de "história", que prescinde de um narrador em primeira pessoa. Ao contrário, a transformação interna do indivíduo provocada por eventos externos proporciona material para uma narrativa que tem o *eu* como sujeito e como objeto, sendo que a importância da experiência pessoal, aliada à oportunidade de oferecer o relato dela a outrem, estabelece a legitimidade do *eu* e autoriza-o a tomar como tema sua existência pretérita.

A reevocação do passado constitui-se a partir de uma dupla cisão, que concerne, simultaneamente, ao tempo e à identidade: é porque o *eu* reevocado é diverso do *eu* atual que este pode afirmar-se em todas as suas prerrogativas. Assim, será contado não apenas o que lhe aconteceu noutro tempo, mas como um outro que ele era tornou-se, de certa forma, ele mesmo. Através desse "reconhecimento recapitulativo", segundo Starobinski, a unidade do sujeito permanece apesar das mudanças sofridas no tempo, sendo a manutenção da primeira pessoa na narrativa o vetor dessa duradoura responsabilidade pelos atos cometidos no passado. A primeira pessoa é, pois, o suporte comum da reflexão presente e da pluralidade de atos reevocados, sendo as mudanças de identidade melhor expressas pela contaminação do "discurso" por traços da "história", pelo tratamento da primeira pessoa como se fosse quase uma terceira[12]. Desse processo, a noção de indivíduo sai, apesar de tudo, reforçada, como acontecerá em maior ou menor grau com quase todas as modalidades da escrita do *eu* vizinhas à autobiografia.

11. F. Kemp demonstra como um abalo vindo do exterior conduz a obra de Goethe em direção à autobiografia. Cf. Kemp, "Se voir dans l'histoire: les écrits autobiographiques de Goethe", pp. 143-156. Processo semelhante ocorre com Graciliano Ramos, que após a experiência carcerária endereça sua obra posterior diretamente para o campo da autobiografia.
12. Cf. Starobinski, *La relation critique*, pp. 92-93.

Formas do Eu

Para o exame da posição efetivamente ocupada pela autobiografia no espaço dos gêneros literários, convém recorrer ao estudo que Elizabeth Bruss realiza acerca do que denomina de "ato autobiográfico"[13]. A autora toma por base o conceito de "atos elocutórios" desenvolvido por Searle e Austin, estabelecendo uma analogia entre eles e a noção de "gênero" para mostrar que, como os atos elocutórios propriamente lingüísticos, os atos elocutórios literários são reflexos de situações de linguagem reconhecíveis e que se tornam institucionalizados por diferentes comunidades. À medida que um gênero faz-se familiar a um público de leitores, o autor tem menos necessidade de colocar sinais no interior do seu texto para certificar-se de que ele será lido como convém. Quando um gênero passa a ser um tipo de atividade claramente diferenciada, os sinais textuais que servem para indicar sua força elocutória tornam-se cada vez menos numerosos e mais raros, podendo ocorrer que apenas a folha de rosto de um livro e o seu modo de publicação sejam satisfatórios como designadores da especificidade da sua elocução.

Nesse sentido, a autobiografia só existe enquanto parte das instituições sociais e literárias que a criam e sustentam, podendo ser afetada por mudanças que atingem uma sociedade inteira ou, particularmente, apenas o sistema literário. A autobiografia apropriou-se, ao longo do seu desenvolvimento, de diversos procedimentos formais de outros tipos de discurso. Quando o romance realista, por exemplo, passou a usar o narrador-personagem em primeira pessoa, tal recurso não foi mais suficiente para distinguir autobiografia e ficção. Mesmo no caso da noção de nome próprio, que passa a servir para distingui-las, deve-se levar em conta que uma sociedade identifica seus membros atribuindo-lhes também diversos títulos e papéis funcionais, sendo que muitas vezes o autobiógrafo se utiliza dessas etiquetas de identificação nele coladas.

É necessário, portanto, que se estabeleçam regras para que o ato autobiográfico se efetive e, embora possam ser transgredidas, o autor, quando as propõe, deve responsabilizar-se por elas e satisfazer-lhes as condições. Dentre essas regras, Elizabeth Bruss destaca as seguintes: *a.* autor, narrador e personagem devem ser idênticos; *b.* a informação e os eventos relativos à autobiografia são tidos por serem, terem sido ou deverem ser verdadeiros, sendo passíveis de verificação pública; *c.* espera-se que o autobiógrafo tenha certeza a respeito das suas informações, podendo serem ou não reformuladas[14]. Estabelecidas essas regras, a tarefa de retratar-se e

13. Bruss, "L'Autobiographie considerée comme acte littéraire", pp. 14-26.

14. *Idem*, p. 23. Essas regras são, de certo modo, semelhantes às de Lejeune, com a ressalva de que, para este, o problema da verificação dos eventos narrados não se coloca, efetuado o pacto autobiográfico, como determinante, já que o que interessa na autobiografia é o que o autobiógrafo conta e só ele pode contar.

avaliar-se do autobiógrafo é, evidentemente, o aspecto essencial da questão, embora o modo como o autor organiza o seu texto e os processos narrativos que emprega sejam, com freqüência, motivo de interesse para o leitor.

Vê-se que, definido o ato autobiográfico, a estrutura interna do texto assume função importante, por colocar em relevo elementos imprescindíveis para o andamento da leitura, tais como o decurso temporal representado no texto ou o tom que o autobiógrafo pretende dar à própria imagem (elegíaco, condescendente, irônico etc.). São elementos periféricos, é verdade, tendo-se em vista o centro imutável da autobiografia – identidade autor-narrador-personagem –, mas que não podem ser deixados de lado no tocante à determinação das peculiaridades de cada texto autobiográfico em particular. Além do mais, é a partir desses elementos que podem ser delineadas, de modo produtivo, as relações de semelhança e diferença que a autobiografia mantém com outros tipos de texto, sobretudo, com o romance, o diário, o auto-retrato e as memórias.

A distinção fundamental entre romance e autobiografia depende do pacto de leitura efetuado entre autor e leitor, em especial, nos casos em que possam persistir dúvidas a respeito da identidade ou não entre sujeito e objeto da narração[15]. A questão não é tão simples como parece, pois em muitos casos a fronteira entre "fato" autobiográfico e "ficção" subjetivamente verdadeira é bastante tênue, podendo o grau de "fingimento" de determinados textos ser tão variável que torna difícil a diferenciação entre uma autobiografia autêntica e uma composição já romanceada. Muitos romances em primeira pessoa podem "fingir" o relato verídico de uma experiência pessoal, sem que o leitor seja capaz de desfazer a ambigüidade entre a história concreta de um *eu* real, que remeteria ao autor, e a sua recriação metafórica em termos de invenção ficcional.

É o que deixa em aberto um escritor arguto como Dostoiévski, não só em *Recordações da Casa dos Mortos*, onde o conteúdo autobiográfico do narrado se mescla à mais livre invenção romanesca[16], mas também nas *Memórias do Subsolo*, composição ficcional em que pela boca do narrador-protagonista é questionada, em contrapartida, a própria exatidão ou sinceridade da autobiografia:

> Mas agora, que não lembro apenas, mas até mesmo resolvi anotar, agora quero justamente verificar: é possível ser absolutamente franco, pelo menos consigo mesmo, e não temer a verdade integral? Observarei a propósito: Heine afirma que uma autobiografia exa-

15. Georges May apresenta várias gradações possíveis entre romance e autobiografia, embora em muitos casos elas derivem de critérios bastante subjetivos, de escassa utilidade operacional, Cf. May, *L'Autobiographie*, pp. 188-191.
16. Cf. a respeito, Miranda, "Memória-Ficção em Dostoiévski: Uma Leitura das *Recordações da Casa dos Mortos*", pp. 4-5.

ta é quase impossível, e que uma pessoa falando de si mesma certamente há de mentir. Na sua opinião, Rousseau, por exemplo, com toda a certeza, mentiu a respeito de si mesmo, na sua confissão, e fê-lo até intencionalmente, por vaidade. Estou certo de que Heine tem razão [...] Mas Heine estava emitindo juízo sobre um homem que faz sua confissão em público. E eu escrevo unicamente para mim, e declaro de uma vez por todas que, embora escreva como se me dirigisse a leitores, faço-o apenas como um meio de expressão, pois assim me é mais fácil escrever. Trata-se de forma, unicamente de vazia forma, e eu nunca hei de ter leitores [...] Bem, por exemplo, alguém poderia implicar com essas palavras e me perguntar: se de fato não conta com leitores, para que faz tais contratos consigo mesmo, e ainda por escrito, no sentido de que não instaurará uma ordem ou um sistema, que há de anotar tudo o que lhe vier à memória etc., etc.? Para que está dando explicações? Para que se desculpa?[17]

Sem desprezar o que a postura dostoievskiana procura ressaltar de forma tão pertinente e lúcida, no caso dos textos cujo caráter autobiográfico é mais evidente, embora não se realizem como uma autobiografia *stricto sensu*, a questão adquire outras e diversas *nuances*. É o que ocorre com o diário íntimo, que se diferencia da autobiografia não em termos de maior ou menor grau de ficcionalidade, mas, sobretudo, no tocante à perspectiva de retrospecção, pelo seu menor porte no diário, em virtude da mínima separação nele existente entre o vivido e o seu registro pela escrita. Se o diarista data com precisão os diversos momentos da sua vida, podendo voltar-se constantemente sobre si enquanto escreve, é porque o pacto que ele firma, segundo Blanchot, é o de respeitar o calendário e submeter-se a ele: o escrito enraíza-se no cotidiano e na perspectiva por ele delimitada[18]. Há uma possibilidade maior de exatidão, de precisão e fidelidade à experiência real no diário, justamente pela menor separação temporal entre o evento e o seu registro, o que é mais difícil de ser atingido pela autobiografia, em razão do caráter seletivo da memória, que modifica, filtra e hierarquiza a lembrança. O ponto vantajoso da autobiografia reside, contudo, no fato de o retrocesso permitir que o caos e o contingente da experiência, responsáveis pela fragmentação do diário, possam ser domados pela reflexão que reordena o passado e busca dar-lhe um sentido.

Por ser uma escrita essencialmente privada, cuja especificidade é o seu *segredo*, o diário exclui de entemão um pacto entre autor e leitor:

> Escritas para si, na clandestinidade, as páginas dos diários excluem o olhar alheio [...] O que é um texto "escrito só para si" senão um texto sem destinatário? Essa realização narcísica daria ao diário um estatuto à parte na instituição literária: discurso fechado sobre si mesmo, solilóquio sem ouvinte[19].

17. "Memórias do Subsolo", em Dostoiévski, *O Eterno Marido e Várias Novelas*, p. 174.
18. Cf. "Le journal intime et le récit", em Blanchot, *Le livre à venir*, p. 271.
19. Rousset, "Le journal intime, texte sans destinataire?" p. 437.

Apesar disso, o diário comporta graus de fechamento e de abertura em relação ao destinatário, conforme a conceituação de Rousset. Na "autodestinação", redator e leitor são idênticos, escrever e reler-se são operações complementares: a releitura oferece ocasião para novas reflexões do diarista sobre si mesmo; emissor e receptor confundem-se na observação de semelhanças e diferenças que a distância temporal estabelece numa comunicação mantida em circuito fechado. Na "pseudodestinação", o narratário é o destinatário inscrito no texto, remetendo ao próprio narrador ou a um receptor externo que permanece restrito à sua virtualidade, seja por sua situação, seja por uma decisão do diarista. Em ambos os casos, as mensagens não ultrapassam os limites do texto e o destinatário permanece nele fechado. A abertura, pelo contrário, supõe, em grau reduzido, um destinatário privado e, em grau máximo, consistiria na publicação póstuma autorizada e, mais ainda, na publicação em vida do autor[20].

Béatrice Didier, por sua vez, relaciona o diário ao auto-retrato. Este seria, em sentido restrito, um retrato sistemático, moral e físico, suscetível de ser aproximado dos auto-retratos de pintores. Em sentido amplo, aproximar-se-ia da autobiografia e do diário: no primeiro caso, por ser empreendido para o conhecimento de si; no segundo, por visar a reter os momentos fugazes de uma vida, como se o diarista fosse levado a "fixar seus traços sobre a tela imaginária que é a folha de papel"[21]. O auto-retrato, por supor, de acordo com B. Didier, uma forma literária mais organizada, diferencia-se do diário, uma vez que este é o registro do efêmero e do descontínuo por uma escrita refratária a qualquer organização. Organizar-se supõe, de certo modo, "fazer uma pose", que pode conduzir o auto-retratista à insinceridade, geralmente inconcebível no diário. Por outro lado, como toda experiência especular, o auto-retrato está profundamente ligado à experiência da morte, como se fosse uma fotografia final antes da hora, um substitutivo ou um anúncio. O caráter lapidar do auto-retrato obrigaria o retratista a empreender um resumo daquilo que seria a essência da sua vida – operação confessional efetuada num momento em que o indivíduo sente-se já muito próximo do final.

É evidente que esse processo não se realiza de maneira serena e harmônica, porque, na tentativa de olhar-se de dentro, o auto-retratista percebe que o *eu* lhe escapa, formando-se e deformando-se sem cessar na superfície caótica do texto. Em vista disso, pode-se perceber que a afirmação inicial de B. Didier de que o auto-retrato supõe uma forma literária organizada não se sustenta e, além do mais, a declaração de que ele pode estar em toda parte e ao mesmo tempo em nenhuma é muito generalizante e pouco contribui para o esclarecimento da questão.

20. *Idem*, p. 442, na qual são apresentados o quadro classificatório e as exemplificações.

21. Didier, "Autoportrait et journal intime", p. 167. Cf. da mesma autora: *Le journal intime*.

Melhor caminho trilha Michel Beaujour, para quem o auto-retrato é uma espécie de texto que pertence à linha dos *Essais*, de Montaigne, do *Ecce Homo*, de Nietzsche e do *Roland Barthes par Roland Barthes*. Tal como propõe o autor[22], o auto-retrato constitui-se segundo um sistema de recorrências, retomadas e superposições de elementos homólogos e substituíveis, resultando ser sua principal aparência o descontínuo, a justaposição anacrônica e a montagem. Ao contrário da autobiografia clássica, cuja unidade já está implícita na escolha de um determinado *curriculum vitae*, ao auto-retrato podem-se ajuntar sempre elementos homólogos ao paradigma, já que prescinde de uma unidade. Assim sendo, o auto-retratista não conta o "que fez", mas tenta dizer "quem é", embora sua busca não o conduza à certeza do *eu*, mas ao seu deslocamento através da experimentação da linguagem.

A experiência inaugural de todo auto-retratista é a do vazio e da ausência de si, que se transforma em excesso logo que é deflagrado o processo da escrita. O texto então produzido não corresponde, ainda segundo a conceituação de Beaujour, à idéia do auto-retrato pictural, pois o auto-retratista não "se desenha" como o pintor "representa" o corpo e o rosto percebidos no espelho, mas opera um deslocamento que o leva a não saber nunca aonde vai chegar, nem o que fez. Assim, o auto-retrato não tem nada a esconder ou confessar, diferentemente do diário e da autobiografia, pois ele é puro discurso livre, "escrevinhação culposa", "perversa", na medida em que é uma escrita desprovida de utilidade pública: as retóricas e poéticas antigas afirmavam sempre a função utilitária e transitiva da escrita sendo a confissão considerada útil apenas enquanto exemplar. O auto-retrato é traição e transgressão dessa retórica e transformação radical de seus procedimentos.

Finalmente, a distinção entre memorialismo e autobiografia pode ser buscada no fato de que o tema tratado pelos textos memorialistas não é o da vida individual, o da história de uma personalidade, características essenciais da autobiografia. Nas memórias, a narrativa da vida do autor é contaminada pela dos acontecimentos testemunhados que passam a ser privilegiados. Mesmo se se consideram as memórias como a narrativa do que foi visto ou escutado, feito ou dito, e a autobiografia como o relato do que o indivíduo foi, a distinção entre ambas não se mantém muito nítida. O mais comum é a interpenetração dessas duas esferas e, quase sempre, a tentativa de dissociá-las é devida a critérios meramente subjetivos ou, quando muito, serve de recurso metodológico, como faz Silviano ao estudar a diferença entre os textos tardios dos modernistas e o depoimento pós-64 dos ex-exilados: "pode-se dizer que o texto modernista é memoria-

22. Beaujour, "Autobiographie et autoportrait", pp. 442-458. Na literatura brasileira, um exemplo expressivo das possibilidades "ficcionais" do auto-retrato pode ser visto em *Água Viva*, de Clarice Lispector, conforme mostrado em: Miranda, "*Água Viva*: Auto-Retrato (Im)possível", pp. 219-234.

lista (apreensão do clã, da família), enquanto o dos jovens políticos é legitimamente mais autobiográfico (centrado no indivíduo)"[23].

Apesar de essas distinções não serem bastante convincentes, a autobiografia propriamente dita seria uma auto-representação (o indivíduo assume papel preponderante no texto) e as memórias uma cosmo-representação. Entretanto, dada a impossibilidade da narrativa restringir-se exclusivamente à focalização do *eu* que narra, este, ao desencadear a retrospecção, olha não apenas para si e para outros *eus* que com ele interagiram, e com os quais estabeleceu relações recíprocas, mas também para um determinado contexto histórico-geográfico, que pode ser objeto de maior ou menor atenção.

Não custa insistir, para melhor compreensão do problema, no fato de que a autobiografia não é algo que tenha existido desde sempre e de modo invariável. Lejeune toma de empréstimo a Jauss (que o retoma de Husserl) o conceito de "horizontes de expectativas" – espaço ou sistema de referência em que todo texto literário é produzido e recebido – para demonstrar as inter-relações da autobiografia com instituições como o sistema escolar, a crítica de jornais e revistas, a indústria editorial e os estudos universitários[24]. A literatura crítica sobre a autobiografia submete-se, pois, às condições de toda "operação histórica" (a expressão é de De Certeau) que, por não se realizar num espaço intemporal, mas num presente determinado, é variável e relativa.

As autobiografias devem ser encaradas no quadro dos conjuntos históricos onde realmente funcionaram ou funcionam, o que permite perceber como o pacto autobiográfico pode aparecer em certos casos em posição dominante, ao passo que em outros pode corresponder a uma especificação secundária em relação a uma expectativa diferente, como no caso de formas mistas ou intermediárias do "pacto fantasmático"[25] ou indireto. A partir sobretudo de Gide, o pacto fantasmático é cada vez mais expandido, criando novos hábitos de leitura. O leitor é convidado a ler romances não apenas como ficções que remetem a uma verdade de natureza humana, mas também como fantasmas reveladores de um indivíduo, o autor[26]. Há, pois, uma visão e uma escrita duplas, inscritas num espaço onde as duas categorias – autobiografia e romance – não são redutíveis a nenhuma das duas isoladamente, num jogo em que ficção e não-ficção se interpenetram, não se restringindo, no conjunto de uma mesma obra, a territórios nitidamente demarcados.

23. Santiago, "Prosa Literária Atual no Brasil", p. 51.
24. Cf. Lejeune. *Le pacte autobiographique*, pp. 312-313.
25. *Idem*, pp. 334-337.
26. *Idem*, pp. 41-43. Veja-se também, na mesma obra, o estudo "Gide et l'espace autobiographique", às páginas 165-196.

Em vista disso, parece que se está de volta à estaca zero no tocante à tarefa de detectar a especificidade da autobiografia ou a sua razão de ser. Contudo, o pacto fantasmático, ao realçar o desdobramento do autor em figuras e "personagens" diversos, permite entrever, já em processo, a noção de autor como um *ser de papel*, e a da autobiografia não como a representação verídica e fiel de uma individualidade, mas como uma *forma* de encenação ilusória de um *eu* exclusivo.

Desfazendo a Ilusão

Em "L'Autobiographie de ceux qui n'écrivent pas"[27], Lejeune revela uma mudança importante na situação clássica da autobiografia, ocorrida a partir dos anos 60, através do surgimento de um novo gênero que consiste na narrativa da vida de camponeses, operários, artesãos, prisioneiros, coletada pelo gravador e publicada em forma de livro. Essas memórias "gravadas" não só vão contra o fato de que escrever e publicar a narrativa da própria vida é um privilégio das classes dominantes, em detrimento da voz até então silenciada do dominado, como permitem que sejam revistos os procedimentos técnico-formais da escrita autobiográfica, sobretudo no que diz respeito à noção de autor.

A estratégia do silêncio do intelectual para deixar falar o saber do Outro – assumida de modo admirável, no caso brasileiro, por Ecléa Bosi, em *Memória e Sociedade – Lembranças de Velhos* – supõe tanto a consciência de que todo saber dominante é repressivo e está mancomunado com o poder, quanto o conseqüente abandono de uma razão totalizadora e universal, a favor das minorias, cuja voz emergente nas últimas décadas fragmenta, de modo salutar e produtivo, o campo social e o do saber.

Tendo em vista esse contexto, Lejeune procura rever a escrita autobiográfica tradicional, a partir da dicotomia entre "modelo" e "escrita" inerente à prática das autobiografias compostas em colaboração, nas quais o estatuto da autoria aparece irremediavelmente fragmentado, em virtude da atuação do "redator" (*nègre*). O exemplo escolhido é o da polêmica entre o editor François Maspero e Annie Mignard, redatora de *Mémoire d'Hélène*, de Hélène Elek, desencadeada desde o momento em que o editor se nega a cumprir a exigência da redatora de partilhar a autoria do livro publicado com Hélène e de desfrutar as mesmas vantagens da "autora". Mais do que uma disputa pessoal, a discussão do problema serve para esclarecer pontos relevantes acerca da produção e do funcionamento do texto autobiográfico, principalmente no que se refere ao fato de que a divisão do trabalho entre o que conta ("modelo") e o que redige ("reda-

27. Cf. Lejeune, *Je est un autre: l'autobiographie, de la littérature aux médias*, pp. 229-315.

tor"), nas autobiografias em colaboração, propicia o questionamento da crença de uma *unidade* que a noção de autor e a de pessoa subentendem no gênero autobiográfico.

No espaço literário brasileiro, situação semelhante aparece configurada de modo bastante inusitado, sob o ângulo ficcional e do humor paródico, nas *Memórias da Emília*, de Monteiro Lobato. Decidida a escrever a história da sua vida, a *boneca* Emília depara, logo de início, em conversa com Dona Benta, com uma das questões centrais da autobiografia – o grau de veracidade do narrado:

> – Verdade pura! Nada mais difícil do que a verdade, Emília.
>
> – Bem sei – disse a boneca. Bem sei que tudo na vida não passa de mentiras, e sei também que é nas memórias que os homens mentem mais. Quem escreve memórias arruma as coisas de jeito que o leitor fique fazendo uma alta idéia do escrevedor. Mas para isso ele não pode dizer a verdade, porque senão o leitor fica vendo que era um homem igual aos outros. Logo, tem de mentir com muita manha, para dar idéia de que está falando a verdade pura[28].

Para levar avante seu projeto, a boneca resolve delegar ao Visconde de Sabugosa a função de redator, no intuito de facilitar a operação de fazer passar uma mentira "das que ninguém desconfia"[29], tornando-a mais convincente e bem "arranjada". A tarefa revela-se, contudo, mais complicada do que o esperado – Como começar? Qual o tom que deve prevalecer no discurso? Que acontecimentos merecem ou não ser registrados? – até que, cansada e entediada, Emília autoriza o Visconde a dar andamento, por conta própria, ao relato: "Tenho coisas muito importantes a conversar com o Quindim. Fique escrevendo. Vá escrevendo. Faça de conta que estou ditando. Conte as coisas que aconteceram no sítio e ainda não estão nos livros"[30].

O Visconde passa a narrar, da sua perspectiva e em terceira pessoa, a história do "Anjinho de Asa Quebrada", embora o papel de destaque na narrativa caiba a Emília, o que muito agrada à boneca, apesar da advertência do Visconde sobre a "injustiça" da situação:

> – Sabe escrever memórias, Emília? – repetiu o Visconde ironicamente. Então isso de escrever memórias com a mão e a cabeça dos outros é saber escrever memórias?
>
> – Perfeitamente, Visconde! Isso é o que é importante. Fazer coisas com a mão dos outros, ganhar dinheiro com o trabalho dos outros, pegar nome e fama com a cabeça dos outros: isso é que é *saber fazer* as coisas [...] Aprendi o grande segredo da vida dos homens na terra: a esperteza! Ser esperto é tudo. O mundo é dos espertos[31].

28. Lobato, *Memórias da Emília*, p. 4.
29. *Idem*, p. 5.
30. *Idem*, p. 14.
31. *Idem*, p. 97.

Mesmo descontente, o Visconde continua a obedecer às ordens de Emília e dá prosseguimento à escrita, sentindo-se orgulhoso do seu saber escrever e dos efeitos obtidos: "Riu-se, pensando lá consigo: 'Sou um danadinho para escrever! Mas por muito que escreva, jamais conquistarei fama de escritor. Emília não deixa. Aquela diaba assina tudo quanto eu produzo...' "[32]. Revoltado com o papel de mero "redator", o Visconde resolve vingar-se e escrever, nas *Memórias*, o verdadeiro retrato da autoritária Emília – " 'Vou pregar-lhe uma peça', pensou lá consigo. 'Vou escrever uma coisa e quando ela voltar e me mandar ler, eu pulo o pedaço ou leio outra. É isso...' "[33]. Emília descobre a tapeação e, de início contrariada com o Visconde (que de certa forma age imbuído da esperteza da boneca), acaba por concordar com o que ele escreveu, embora o dispense da sua função e assuma, ela própria, a escrita, passando a inventar "enredos" que melhor coloquem em evidência suas "qualidades", como a hollywoodiana história com Shirley Temple, para espanto de Dona Benta:

– Emília! – exclamou Dona Benta. Você quer nos tapear. Em memórias a gente só conta a verdade, o que houve, o que se passou. Você nunca esteve em Hollywood, nem conhece a Shirley. Como então se põe a inventar tudo isso?

– Minhas "Memórias" – explicou Emília – são diferentes de todas as outras. Eu conto o que houve e o que devia haver.

– Então é romance, é fantasia...

– São memórias fantásticas. Quer ler um pedacinho?[34]

A boneca desiste de escrever o episódio de Shirley e recorre novamente ao Visconde, que aceita reassumir sua função anterior ante as ameaças de Emília, mesmo constrangido a narrar o que não sabe. Tendo, porém, "traído" outra vez a boneca, é expulso definitivamente por ela, que termina as *Memórias* com uma reflexão bastante elogiosa a respeito de si mesma.

O que as "memórias fantásticas" de Emília permitem perceber, *avant la lettre*, é o cerne da questão autobiográfica tal qual formulada teoricamente por Lejeune, ou seja, a de que o estatuto do autor de um texto autobiográfico não é determinado nem pelo "modelo", nem pelo "redator", mesmo quando ambos perfazem uma única figura, já que o referido estatuto é, antes de mais nada, uma *forma* retórica existente para a representação ou dramatização do *sujeito*, para dá-lo como uma *unidade*:

Na verdade, não somos nunca causa da nossa vida, mas podemos ter a ilusão de nos tornarmos seu autor, escrevendo-a, com a condição de esquecermos que somos tão pouco causa da escrita quanto da nossa vida. A forma autobiográfica dá a cada um a oportunidade de se crer um sujeito pleno e responsável. Mas basta descobrir-se dois no interior do mes-

32. *Idem*, p. 107.
33. *Idem*, p. 113.
34. *Idem*, p. 129.

mo "eu" para que a dúvida se manifeste e que as perspectivas se invertam. Nós somos talvez, enquanto sujeitos plenos, apenas personagens de um romance sem autor. A forma autobiográfica indubitavelmente não é o instrumento de expressão de um sujeito que lhe preexiste, nem mesmo um "papel", mas antes o que determina a própria existência de "sujeitos"[35].

Assim, dos *hypomnemata* à autobiografia propriamente dita, passando pela correspondência ou pelo diário, o que se tem são "formas vazias", preexistentes à escrita e à memória pessoais e cuja utilização pode ser considerada, grosso modo, como um mero exercício de *pastiche*[36] que procura assumir tanto a demanda do público ou do mercado consumidor, quanto a resposta do "modelo" a essa demanda.

Nesse contexto, a obra de Graciliano Ramos, como se verá, atua como uma alternativa enriquecedora, embora complexa, uma vez que faz uso da "forma autobiográfica" sem deixar levar-se cegamente pelas ilusões que ela comporta. Nas *Memórias do Cárcere*, ao falar de si, entretecendo intencionalmente sua voz com outras vozes até então silenciadas, Graciliano não só reverte a expectativa de uma escrita centrada na idéia de um sujeito pleno e autônomo, predeterminado por uma forma já dada, mas também instaura o alargamento do campo de indagação concernente à relação entre vida e obra, sujeito e discurso, realidade e representação literária.

Silviano Santiago, ao apropriar-se da obra de Graciliano empregando, para a realização textual de *Em Liberdade*, o recurso do *pastiche* – agora no sentido de repetição diferenciada e recriadora de uma obra e uma "forma" anteriores e não no sentido de cópia servil de ambas – concorre para reforçar ainda mais as indagações colocadas pelo texto primeiro. A abordagem de ambos os livros requer, contudo, a discussão preliminar sobre as diferentes funções que o elemento autobiográfico desempenha no conjunto da obra dos dois escritores.

35. Lejeune, *Je est un autre*, p. 242.

36. Ressalte-se que o termo é, nesse caso, empregado no sentido francamente pejorativo que lhe dá Lejeune às páginas 237 e 238 do referido *Je est un autre*.

2

GRACILIANO RAMOS

FICÇÃO AUTOBIOGRÁFICA...

> *[...] não sou Paulo Honório, não sou Luiz da Silva, não sou Fabiano. Apenas fiz o que pude por exibi-los, sem deformá-los, narrando, talvez, com excessivos pormenores, a desgraça irremediável que os açoita. É possível que eu tenha semelhança com eles e que haja, utilizando os recursos duma arte capenga adquirida em Palmeira dos Índios, conseguido animá-los. Admitamos que artistas mais hábeis não pudessem apresentar direito essas personagens, que, estacionando em degraus vários da sociedade, têm de comum o sofrimento. Neste caso aqui me reduzo à condição de aparelho registrador [...]*
>
> GRACILIANO RAMOS*

Em "Alguns Tipos sem Importância", após relatar o processo de criação de seus personagens, Graciliano Ramos conclui:

> Todos os meus tipos foram constituídos por observações apanhadas aqui e ali, durante muitos anos. É o que penso, mas talvez me engane. É possível que eles não sejam senão pedaços de mim mesmo e que o vagabundo, o coronel assassino, o funcionário e a cadela não existam[1].

* Discurso de 24 de outubro de 1942 (inédito): Manuscritos autógrafos, Discursos, pasta I, Arquivo Graciliano Ramos do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

1. Ramos, *Linhas Tortas*, p. 199.

Posteriormente, indagado por Homero Senna sobre o caráter autobiográfico de sua obra de ficção, Graciliano declara:

> Nunca pude sair de mim mesmo. Só posso escrever o que sou. E se as personagens se comportam de modos diferentes, é porque não sou um só. Em determinadas ocasiões, procederia como esta ou aquela das minhas personagens. Se fosse analfabeto, por exemplo, seria tal qual Fabiano...[2]

A reversibilidade das relações entre o autobiográfico e o ficcional, em Graciliano Ramos, revela-se pela possibilidade declarada da presença implícita de elementos autobiográficos nos seus textos que se especificam pela efetivação explícita do pacto romanesco. Esta constatação nada mais seria do que a paráfrase ou o endosso irrestrito da palavra autoral, se não conduzisse ao levantamento das questões que ela suscita. Entre estas, destaca-se, inicialmente, o problema da homologia entre o modelo e sua representação *literária*, entre o sujeito empírico Graciliano Ramos e os vários personagens em que se vê desdobrado em seus textos. A confessa multiplicidade de papéis assumidos pelo autor na cena ficcional seria correlata à diversidade do sujeito empírico que não se crê uno e inteiro. Poder-se-ia supor uma homologia perfeita que, apesar dos disfarces utilizados na representação, autorizaria o estabelecimento de correspondências mais ou menos diretas, facilmente comprováveis através de procedimentos de verificação.

Se se atenta nas expressões "procederia" e "se fosse" no segundo trecho citado, torna-se evidente que seus personagens não são meros reflexos "fingidos" que representam com maior ou menor nitidez, dependendo do grau de "fingimento", a variada personalidade do autor. Eles são, na verdade, projeções imaginárias dessa mesma personalidade e, como tais, não sujeitos necessariamente à verificação empírica para melhor compreensão do seu funcionamento no texto.

O alcance do problema não se mede ou se resolve pela tentativa de descobrir e/ou comprovar quais os "fatos" textuais que corresponderiam, nas obras ficcionais, aos fatos empíricos da vida de Graciliano. Importa, antes, saber como este vai descortinando, ou melhor, construindo paulatinamente sua face no espelho do texto. O aspecto experimental dos seus romances, já focalizado magistralmente sob outro ângulo por Otto Maria Carpeaux[3], deve-se à dinâmica desse processo e à impossibilidade de o autor fixar em cada um deles um retrato definitivo de si e do mundo.

Cada etapa vencida dessa trajetória abre novos e imprevistos caminhos na busca de (auto)conhecimento: "Julgo impossível em trabalho de

2. "Revisão do Modernismo", em Senna, *República das Letras: 20 Entrevistas com Escritores*, p. 238. A entrevista foi publicada pela primeira vez em: *Revista do Globo*, Rio de Janeiro, 18 dez. 1948.
3. Cf. "Visão de Graciliano Ramos", em Carpeaux, *Origens e Fins*, pp. 339-351.

ficção o escritor prever todas as minudências. Um elemento inesperado pode entrar na ação, incorporar-se, levar o autor a lugares que ele não desejaria percorrer"[4]. Se essa busca conduz Graciliano do romance à autobiografia ou da "ficção à confissão"[5], mesmo assim, a face tão intensa e radicalmente procurada não se delineia e se mostra em definitivo, mas, ao contrário, exacerba-se ainda mais a impossibilidade dessa definição, como em *Memórias do Cárcere*.

Em virtude da não coincidência do sujeito consigo mesmo e da impossibilidade inerente à linguagem de efetuar sem fraturas e disjunções a passagem do *eu* empírico ao *eu* textual, é inútil tentar colocar em foco imagens em constante deslocamento, por natureza móveis. Se a representação literária especifica-se pelo primado da elaboração lingüística – não confundível com ornamento estilístico, principalmente no caso de Graciliano – tal elaboração opera um deslocamento que faz da literatura uma *outra coisa*, diversa do referente primeiro, do dado empírico, então transfigurado.

Tanto a fidelidade na configuração do mundo extratextual, em se tratando das obras romanescas, quanto a sinceridade na reconstituição da experiência vivida, no tocante às obras de cunho acentuadamente autobiográfico, estão sujeitas, antes de mais nada, à linguagem. O texto postula-se e se efetiva como diferença e não como repetição.

No fragmento "Verão", de *Infância*, torna-se evidente como, para o autor, não interessa o mero registro ou transposição fotográfica da realidade externa (no caso, a paisagem física), mas a sua (re)construção através dos mecanismos conjugados da imaginação e da memória:

> Desse antigo verão que me alterou a vida restam ligeiros traços apenas. E nem deles posso afirmar que efetivamente me recorde. O hábito me leva a criar um ambiente, imaginar fatos a que atribuo realidade [...] Certas coisas existem por derivação e associação; repetem-se, impõem-se e, em letra de forma, tomam consistência, ganham raízes[6].

O elemento catalisador é a *letra*, que direciona e organiza os *traços* que compõem um novo *quadro*, distante da transparência referencial e diverso daquele pré-determinado por certa tradição literária. Nesta, a focalização do "verão nordestino", por exemplo, não poderia prescindir de determinados parâmetros descritivos, como os "ramos pretos" e as "cacimbas vazias"[7], sob pena de o texto resultar incompleto. Se o verão de Graciliano é "incompleto"[8], é porque seu texto funciona, na feliz expressão de

4. Ramos, *op. cit.*, p. 116.
5. Cf. Candido, "Ficção e Confissão".
6. Ramos, *Infância*, p. 25.
7. *Idem, ibidem.*
8. *Idem, ibidem.*

Flora Süssekind, a respeito de *São Bernardo*, como "*faca amolada*, como corte no modelo romanesco dominante [...] um corte crítico na própria estética naturalista"[9].

Em outro fragmento de *Infância*, "Manhã", a importância predominante do trabalho com a linguagem revela-se de maneira iluminadora. Nele, Graciliano detém-se na solitária tarefa do avô paterno de confeccionar urupemas e, identificando-se com ele, revela que trançar urupemas e traçar letras no papel são atividades análogas. Em ambas prevalece o *fazer*, a lida artesanal, paciente e obsessiva, seja com as fibras, seja com as palavras; ambas são tidas pelos executores como atividades "desinteressadas", alheias à função utilitária que porventura possam ter; e, finalmente, ambas não visam à reiteração de modelos anteriores, mas são o meio particular de expressão de uma necessidade imperiosa, que é também e sobretudo necessidade de depuração dos recursos utilizados – "[...] procurou os seus caminhos e executou urupemas fortes, seguras. Provavelmente não gostavam delas: prefeririam vê-las tradicionais e corriqueiras, enfeitadas e frágeis"[10].

Com as fibras da região o avô constrói suas urupemas; com a fala regional o neto-escritor constrói sua linguagem. Não se trata, evidentemente, de transcrição lingüística, mas de transcriação. O uso de um mínimo de recursos para alcançar uma máxima expressividade parte da reelaboração do coloquial sertanejo, que conserva expressões portuguesas do século XVI, arcaizadas em Portugal, mas de uso comum no sertão nordestino[11]. A oposição à retórica e à grandiloqüência literárias efetiva-se, portanto, na opção pela oralidade e pelo popular, que não se confunde com populismo.

Nem reprodução lingüística, nem reprodução da realidade regional. Para Graciliano, a "observação dos fatos que devem contribuir para a formação da obra de arte"[12] e o estudo das coisas nacionais "de baixo para cima"[13] não supõem que se reduza a literatura ao pinturesco e ao documental, como acontece com grande parte dos autores do decênio de 30. Em virtude disso, é cabível estender a toda a obra de Graciliano o que Antonio Candido afirma a respeito de *São Bernardo*: a inexistência da descrição, no sentido romântico e naturalista do termo, e a incorporação da paisagem ao ritmo psicológico da narrativa[14].

9. Süssekind, *Tal Brasil, Qual Romance? Uma Ideologia Estética e sua História: O Naturalismo*, p. 170.
10. Ramos, *Infância*, p. 21.
11. Ramos, *Linhas Tortas*, p. 279.
12. *Idem*, p. 256.
13. *Idem*, p. 260.
14. Cf. Candido, "Ficção e Confissão", p. 25. Torna-se ocioso e desnecessário retomar aqui anteriores discussões sobre o "regionalismo" de Graciliano, tese hoje insustentável. Cabe, entretanto, chamar atenção para o fato de que há mais de vinte anos Casais Monteiro estabeleceu, de modo indiscutível,

É justamente *São Bernardo* que servirá aqui de ponto de partida, já que nele a reflexão sobre os mecanismos da produção textual resulta no questionamento simultâneo da ilusão referencial e da ilusão autobiográfica, ambas denunciadas a partir da própria referência do texto a si mesmo, o que ressalta a *convencionalidade* de toda escrita. Além disso, a inscrição do desejo de Paulo Honório nos meandros do seu discurso, inutilmente rejeitada, compromete seu pretendido *programa realista*, através do incessante movimento de construção/desconstrução do narrado e do vivido.

O Eu Desconstruído

A legibilidade é o pressuposto maior do projeto textual de Paulo Honório. Não afeito ao trato literário com a linguagem, ele se vê na contingência de lançar mão da divisão do trabalho, que é, principalmente, *divisão de saber*, no tocante a seu intento. Assim, Padre Silvestre ficaria com "a parte moral e as citações latinas"; João Nogueira com "a pontuação, a ortografia e a sintaxe"; Arquimedes com "a composição tipográfica"; Godim com a "composição literária; e ele, Paulo Honório, "introduziria na história rudimentos de agricultura e pecuária" e poria seu "nome na capa"[15]. Desse modo, ficariam asseguradas e garantidas a veracidade do narrado, a autoridade do seu dizer e a legibilidade da informação a ser transmitida, mediante a efetivação de um pacto referencial de leitura.

O início do livro projetado, que se dá no capítulo 3 – "Começo declarando [...]"[16] – coincide com a confissão de Paulo Honório da incerteza do seu nascimento, da sua origem:

> Para falar com franqueza, o número de anos assim positivo e a data de São Pedro são convencionais: adoto-os porque estão no livro de assentamentos de batizados da freguesia. Possuo a certidão, que menciona padrinhos, mas não menciona pai nem mãe[17].

A exigência de sinceridade e objetividade[18] constringe Paulo Honório a mencionar uma certidão que não certifica e que instaura a dúvida e manifesta uma falta. Ambas, dúvida e falta, são ilusoriamente compensa-

o "anti-regionalismo" de Graciliano. Cf. Monteiro, "Graciliano sem Nordeste", e "A Confissão de Graciliano". Pode-se ver, também, como o espaço físico funciona em íntima conexão com os outros componentes da narrativa na análise detalhada que Osman Lins faz do capítulo 1 de *São Bernardo*, em Lins, "Homenagem a Graciliano Ramos".

15. Ramos, *São Bernardo*, p. 61.
16. *Idem*, p. 67.
17. *Idem*, p. 61.
18. Proposta ambígua desde o início, se se leva em conta que Paulo Honório pretende concretizá-la por intermédio de um *disfarce*: "Há fatos que eu não revelaria, cara a cara, a ninguém. Vou narrá-los porque a obra será publicada com pseudônimo". (Ramos, *op. cit.*, p. 64).

das pela aparência – o peso, o rosto, a estatura, as sobrancelhas etc. – que lhe rende "muita consideração"[19], que lhe propicia a "corporificação" de uma identidade, evidentemente insatisfatória, já que o problema permanecerá como o elemento propulsor mais relevante do seu texto.

De modo semelhante, a ausência da paternidade no "livro de assentamentos" contrasta com a afirmação obsedante da presença de paternidade do livro em processo de realização, presença que os capítulos 1 e 2 não cansam de acentuar: a veracidade do narrado é contaminada, desde o princípio, por uma certidão postiça, fictícia. A confessa imperícia do personagem-narrador em manipular os elementos constitutivos da narrativa revela, entretanto, a extrema perícia do autor. Este deflagra um jogo complexo que coloca em causa os limites entre real e ficção, sujeito e discurso. A ilusão de Paulo Honório em oferecer uma visão coerente e sistemática de si e de um universo estruturado desfaz-se diante da sua inserção na narrativa como uma instância de desejo.

O desejo é, segundo Leo Bersani, uma ameaça à forma da narrativa realista, pois, se subverte a ordem social, também estilhaça a ordem romanesca. Em termos formais, o "desejo é uma espécie de expansão estrutural; é uma enfermidade da disjunção que se desenvolve numa parte da estrutura, que recusa ser definida em relação às outras partes e reivindica, de certo modo, uma escandalosa afinidade com elementos estranhos à estrutura"[20].

São Bernardo constrói-se pela oscilação entre dois pólos disjuntivos, correspondentes respectivamente aos capítulos 1-18 e 19-36. Na primeira parte, "aparecem os conteúdos ideológicos que virão a ser questionados a partir do capítulo 19"[21], o qual põe em movimento o processo de desrecalcamento do que fora anteriormente recalcado. O elemento detonador da narrativa é a lembrança de Madalena, sugerida pelo pio das corujas – "aves amaldiçoadas"[22] –, índice de amor e morte. A satisfação do desejo de posse econômica narrada em minúcias nos capítulos 1-18 não consegue encobrir o fracasso do desejo de posse do enigma-Madalena (capítulos 19-36). Antes, Paulo Honório, preocupado com a sua consolidação sócio-econômica, é bastante apto a discernir seus atos, os atos alheios e o que julga a exata medida da realidade que o circunda. Após seu encontro com Madalena, o controle e o domínio de si e do mundo tão ciosamente cultivados malogram: "os fatos mais insignificantes [avultam] em demasia"[23]. Se no primeiro momento sua linguagem consegue manter-se nos limites

19. Ramos, *op. cit.*, p. 67.
20. Bersani, "O Realismo e o Medo do Desejo", p. 70.
21. Zilberman, *São Bernardo e os Processos da Comunicação*, p. 23.
22. Ramos, *São Bernardo.*, p. 214.
23. *Idem*, p. 212.

da "exatidão e clareza"[24], no segundo, ela passa a ser contaminada pelas "ciladas" e pelo "veneno" do vocabulário de Madalena[25].

O esforço "realista" de Paulo Honório choca-se contra a *diferença* que Madalena instaura no seu mundo, então confundido irreversivelmente entre o ser e o parecer. O ciúme e a dúvida reforçam o medo que Paulo Honório tem do desejo: medo de desagregação psíquica, em razão do descentramento do sujeito dividido numa multiplicidade de papéis sem ligações. A unidade e a coerência de Paulo Honório, mantidas anteriormente e que deveriam ser retratadas na narrativa, são subvertidas pela descontinuidade e pelo ilogicismo de imagens incompatíveis e rebeldes a todo ajustamento.

É ao entregar-se ao ato de escrever que Paulo Honório descortina o seu malogro, sendo capaz de perceber a precariedade (in)definidora do sujeito. O seu desejo de discurso é desejo do Outro, como contraparte imprescindível para a saída do enclausuramento e da solidão e como fator necessário para que o sujeito possa verdadeiramente constituir-se. Não um sujeito definitivo e uno para sempre, mas sim o que reconhece na falta a possibilidade de constituição da identidade. Daí, o (re)encontro com Madalena, o reconhecimento e a aceitação do seu discurso.

Esse processo, contudo, é levado a efeito apenas durante o desenrolar do livro, que paciente e implacavelmente vai sendo construído. A homologia mundo-linguagem defendida anteriormente cede lugar à constatação da falácia da representação, evidenciando o caráter fantasmático da escrita de Paulo Honório: a recuperação de Madalena dá-se somente no mundo das palavras, no mundo de papel que é o livro; e sobrevém o remorso e a culpa: "Madalena entrou aqui cheia de bons sentimentos e bons propósitos. Os sentimentos e os propósitos esbarraram com a minha brutalidade e o meu egoísmo"[26]. O conhecimento significativo, e doravante vital, proporcionado pela escrita, torna insignificante a manutenção do sistema de valores antes endossado por Paulo Honório. Nenhuma tentativa de soerguimento da arruinada São Bernardo é feita. Paulo Honório desinteressa-se até mesmo pela adaptação à nova ordem político-social, estabelecida pela Revolução de 30, sutilmente focalizada por ele no seu texto. Esta, por ser apenas uma mudança no interior dos setores dominantes, permitiria a manutenção do poder de Paulo Honório, bastando para tanto uma reacomodação de seus interesses anteriores, tornados irrelevantes em virtude do revés sofrido pela sua visão-de-mundo após a aceitação (tardia) de tudo que Madalena significa.

24. *Idem*, p. 121.
25. *Idem*, p. 213.
26. *Idem*, p. 247.

Os fortes traços que deveriam compor a *figura* irretocável do antigo latifundiário, senhor de si, de terras e de homens, desfazem-se, pois, ante o "peso" da escrita – "esta pena é um objeto pesado. Não estou acostumado a pensar [...]"[27] –, pressente o narrador logo no início da composição do livro. O capítulo final é uma demonstração patente da derrota de Paulo Honório e paradoxalmente de sua "vitória", visto que a revisão da experiência vivida, feita discurso, permite-lhe a percepção do "verdadeiro" retrato da sua situação, mesmo à sua revelia. *São Bernardo* funda-se, assim, por um dialogismo decorrente não só da contraposição das vozes distintas do autor e do narrador[28], mas também da ressonância na voz do narrador de vozes que ele buscaria inutilmente calar.

O Eu *Estilhaçado*

Recapitular, relembrar, refazer em suma o itinerário vivencial percorrido aproxima, à primeira vista, *São Bernardo* e *Angústia*. Em *São Bernardo*, a rememoração de cruciais eventos pretéritos pretende realizar-se de acordo com um projeto de antemão delineado, embora no decurso da escrita, em virtude de inevitáveis transformações, o projeto não se cumpra como almejado pelo narrador; em *Angústia* não se registra, da parte do narrador, nem mesmo um esboço de projeto. Retomando reflexões teóricas anteriores, pode-se dizer que o texto de Paulo Honório se constitui por traços mais acentuados de índole autobiográfica, ao passo que o texto de Luís da Silva se especifica por certos procedimentos típicos do auto-retrato tal como o entende M. Beaujour, lembrando-se que em ambos os casos trata-se de personagens, construções ficcionais, e não de indivíduos de existência comprovada ou de meros reflexos do autor.

A escrita de Luís da Silva, ao contrário da de Paulo Honório, caracteriza-se pelo transbordamento e pelo *excesso*: acúmulo e superposição de imagens e figuras desconexas, justaposição especular de micronarrativas, reiteração obsedante de elementos análogos. A cronologia e a linearidade são desfeitas em favor da subversão formal, que desarticula e fragmenta irremediavelmente o livro em processo de realização, o que o torna mais distante da "simplicidade e clareza"[29], postuladas por Graciliano para o texto literário. Daí, a rejeição do autor e de grande parte da crítica a *Angústia* e à *marginalidade* do livro, no conjunto da obra de Graciliano e no decênio de 30, como bem mostrou Lúcia Helena Carvalho[30].

27. *Idem*, p. 64.
28. Sobre a questão, cf. Paulino, *Reflexões sobre os Limites de Poder do Narrador em* São Bernardo.
29. Ramos, *Linhas Tortas*, p. 275.
30. Cf. Carvalho, *A Ponta do Novelo: Uma Interpretação de* Angústia, *de Graciliano Ramos*, pp. 20-23.

Em *Angústia*, não se tem a mera reprodução narrativa de eventos desencadeados pela retrospecção que poderia resumir-se aos antecedentes e ao desfecho do crime perpetrado. Este surge como o elemento deflagrador do processo escritural, porque para ele convergem as contradições indissolúveis de um *eu* estilhaçado, cuja configuração tenta-se encontrar. A ausência do *eu* é então preenchida de modo vicário pelo excesso de linguagem, como uma tentativa de individuação que se percebe frustrada desde o início: "Tenho a sensação de que viajo para muito longe e não voltarei nunca"[31]. Vida e escrita, realidade e imaginação confundem-se numa continuidade indiferenciada – "Dificilmente poderia distinguir a realidade da ficção"[32] –, que se reflete na impossibilidade de demarcação clara e precisa das fronteiras temporais.

A evocação do crime cometido contra Julião Tavares não se reduz ao período imediatamente anterior à sua realização, mas amplia-se pelo enfoque de um segmento pretérito bem mais remoto, o da infância do personagem-narrador. A dificuldade deste em distinguir com nitidez ambos os decursos temporais focalizados – a rememoração de um evento mais próximo desdobrando-se na de um mais distante e vice-versa – é reforçada pela vigência de um terceiro plano temporal que se caracteriza por prospecções e retrospecções imaginárias, "fantasiosas". Tudo aparece, então, "empastado", "confuso"[33], o que acentua ainda mais o deslocamento de Luís da Silva, incapaz até mesmo de perceber exatamente sua localização espacial, pois a certa altura ele se indaga: "Estarei à porta ou já terei chegado à repartição? Em que ponto do trajeto me acho? Não tenho consciência dos movimentos, sinto-me leve"[34], para depois concluir: "Está claro que todo o desarranjo é interior"[35].

Por outro lado, a distribuição dos espaços na narrativa é importante enquanto desveladora dos mecanismos da produção textual, fazendo ressaltar a especificidade da *posição* do narrador. A contigüidade das casas de Marina e Luís da Silva permite que ele se coloque num posto de observação privilegiado: Marina pode ser vista ou, quando não vista, seus movimentos podem ser imaginariamente visualizados. A clareza da visão do personagem-narrador – viável em virtude do espaço por ele ocupado – é dificultada, no momento da escrita, seja pela nebulosidade literal e metafórica provocada pela "chuvinha renitente" e pela "neblina pegajosa"[36] vistas da janela, seja pela incapacidade do seu olhar fixar-se no que tem

31. Ramos, *Angústia*, p. 21.
32. *Idem*, p. 40.
33. *Idem*, p. 27.
34. *Idem*, p. 32.
35. *Idem*, p. 35.
36. *Idem*, p. 27.

diante de si – "Nunca presto atenção às coisas, não sei para que diabo quero olhos"[37].

A visão do narrador acaba por dobrar-se sobre si mesmo, desencadeando um movimento oscilatório de distanciamento/aproximação da realidade circundante, similar à atração/repulsão que ele sente por Marina, ao desejo de fazê-la reviver e simultaneamente matá-la através da rememoração efetuada na escrita. Após narrar o doloroso episódio da aprendizagem de natação com o pai na infância, o narrador declara: "Se eu pudesse fazer o mesmo com Marina, afogá-la devagar, trazendo-a para a superfície quando ela estivesse perdendo o fôlego, prolongar o suplício o dia inteiro..."[38] Do mesmo modo, após o assassinato de Julião Tavares, ele diz:

> Eu escorregava nesses silêncios, boiava nesses silêncios como numa água pesada. Mergulhava neles, subia, descia ao fundo, voltava à superfície, tentava segurar-me a um galho. Estava um galho por cima de mim e era-me impossível alcançá-lo[39].

Esse movimento concomitante de recalcamento/desrecalcamento faz sobressair, à tona do texto, o que deveria permanecer recalcado: a conflituosa relação familiar na infância, repetida especularmente na relação de Luís da Silva com Marina e Julião Tavares[40]. A evocação dos acontecimentos traumáticos da infância, da destruição da antiga opulência e poderio familiares e da relação amorosa frustrada reforça a degradação da vida presente e, ao invés de funcionar como meio de liberação e apaziguamento, acentua a desagregação psíquica de Luís da Silva. É essa desagregação a maior responsável pela desordem e fragmentação do livro que a revela.

Qual o sentido, pois, da escrita desse Narciso emaranhado nos reflexos de sua imagem e que vai sendo conduzido pela linguagem a regiões indesejáveis e por isso mesmo mais reveladoras de seu desejo? A radicalidade dessa experiência não admite meio-termo e, se possibilita a resolução dos conflitos desencadeados, pode agravá-los ainda mais. Encenar os conflitos não com a linguagem do todo, mas com a do fragmento e da pluralidade é uma forma de recusa do sistema (literário e social), uma "opção" pela mobilidade da busca experimental, pela ausência de acabamento, assumindo um risco que não garante a unidade – da escrita e de si.

37. *Idem*, p. 91.
38. *Idem*, p. 27.
39. *Idem*, p. 230.
40. O malogro da relação amorosa com Marina faz emergir a agressividade e a violência latentes em Luís da Silva e seu desejo de: *a*. destruição de Julião Tavares não apenas enquanto rival, mas enquanto representante do poder e da ordem: *b*. destruição do pai, em virtude da relação edípica não superada e *c*. autodestruição como forma autopunitiva. O desenvolvimento detalhado da questão encontra-se no livro de Lúcia Helena Carvalho, já citado.

Luís da Silva é obrigado a falar a partir do discurso que recusa, embora pertença como todos a esse discurso, cujas verdades são então colocadas à prova. Sua fala plural e descontínua não fala em razão do seu poder de significar ou de representar, preenchendo vazios ou conjugando disjunções, como aparenta, mas se processa pelo devir incessante do enigma que a sustenta: o enigma de si.

Luís da Silva busca interpretar-se, e como toda interpretação é interminável, ele está condenado a diferir, a dispersar-se em afirmações que não se mantêm sob a exigência de uma clarificação explicativa duradoura. A sua escrita não tem valor determinante de representação, não está no lugar de nada, nem de ninguém, acentuando apenas o jogo abissal da diferença, a ruptura de um texto sempre divergente, um (auto)retrato sempre inconcluso.

Esse jogo de dispersão e diferença, em *Angústia*, é estancado, todavia, quando determinado enfoque crítico pretende explicar os episódios da infância do personagem-narrador e os reflexos desta no seu comportamento adulto, mediante o cotejo com *Infância*, livro de memórias. Desse modo, o autobiográfico passa a elemento privilegiado de sustentação do ficcional, chegando a suplantá-lo, ao mesmo tempo em que são desrespeitadas as peculiaridades de cada um dos textos considerados. É o que ocorre com a leitura efetuada por Helmut Feldmann. Apesar de o crítico alemão reconhecer – seguindo Antonio Candido e Lúcia Miguel Pereira – que as memórias talvez representem um "passo além dos romances no desenvolvimento artístico de Graciliano Ramos"[41], usa *Infância* apenas como "chave para uma melhor compreensão dos romances"[42]. Tal atitude supõe não só a crença de que o texto autobiográfico é o depositário fiel da experiência vivencial do escritor, mas também a de que os romances de Graciliano são meros disfarces autobiográficos cujo desvelamento constituiria a principal tarefa do analista.

No afã de estabelecer correspondências entre os romances e a vida de Graciliano, Feldmann, além de não contribuir para a elucidação cabível dos textos analisados, delega a Graciliano, como notou Franklin de Oliveira, traços que ele "jamais possuiu, como, por exemplo, tendências para a vida mística"[43].

Em equívoco similar incorre Rolando Morel Pinto, que, partindo da arbitrária distinção entre forma e conteúdo, procura demonstrar a semelhança entre Graciliano e seus personagens-narradores através da semelhança de suas opiniões e dos recursos estilísticos que empregam. Isso posto, Morel Pinto realiza o cotejo dos personagens romanescos com

41. Feldmann, *Graciliano Ramos: Reflexos da sua Personalidade na sua Obra*, p. 70.
42. *Idem*, p. 71.
43. Oliveira, "Graciliano Ramos", p. 313.

Graciliano, declarando que após a "publicação de *Infância* e *Memórias do Cárcere*, revelaram-se quase todas as *chaves* dos seus romances, incluindo os modelos de muitos dos personagens de *Angústia* e *Vidas Secas*"[44].

O texto memorialista como "chave" do universo romanesco de Graciliano parece predominar na crítica[45], a exemplo da leitura de Lamberto Puccinelli que realiza o percurso da obra ficcional à autobiográfica e vice-versa, o que poderia ser enriquecedor. O paralelismo efetuado pelo crítico entre a vivência dos personagens e a vida do romancista leva-o a aproximar João Valério, Paulo Honório e Luís da Silva de modo tal que são abolidas as diferenças entre eles, devido à intenção de fazê-los coincidir com o "modelo" Graciliano. Como é inevitável nesse tipo de leitura, *Infância* é o molde ao qual se devem encaixar *Angústia*, de modo direto, e *Caetés*, de modo indireto, sendo que *Angústia*, por conter traços autobiográficos mais evidentes, é considerado "livro de memórias quase quanto *Infância*"[46]. Se se parte do nexo causal entre a vida e a obra, as *Memórias do Cárcere*, como indica o título do capítulo a elas dedicado, não passam de simples "material de prova"[47] e como tal são lidas.

Vera Maria Matos, ao contrário, na sua análise de *Infância*, restaura a autonomia do texto enquanto texto literário e procura lê-lo, utilizando recursos teóricos da psicanálise, sem se preocupar, propositalmente, com a distinção ficcional/autobiográfico (ou memorialista), o que lhe permite detectar a especificidade de *Infância* como "texto de representação cujo significado se constrói a partir de suas peculiaridades como fazer literário"[48]. Ao se basear na noção freudiana de "posterioridade", pela qual é sabido que experiências e traços mnésicos são ulteriormente remodelados em função de experiências novas, a autora ressalta o caráter deformador e transcriador do discurso da memória e conclui que Graciliano "não nos conduz à infância real do menino nem à história do indivíduo, mas à linguagem do inconsciente, que tem seu tempo e lógica próprios"[49].

Apesar de sua leitura apresentar um rendimento bastante eficaz, Vera Matos não se detém na diferença existente entre um texto que é dado pelo autor como autobiográfico e outros que são dados como ficcionais. Ao serem desfeitas preliminarmente essas fronteiras, *Infância* não se distingue, enquanto *fazer literário*, das obras romanescas de Graciliano. A

44. Pinto, *Graciliano Ramos, Autor e Ator*, p. 150.
45. Aderaldo Castello considera *Infância* como guia que nos conduz, com segurança e sugestão riquíssimas, à melhor compreensão e ao estudo dos romances. Cf. "Aspectos da Formação e da Obra de Graciliano Ramos", em Castello, *Homens e Intenções*, p. 3.
46. Puccinelli, *Graciliano Ramos: Relações entre Ficção e Realidade*, p. 61.
47. *Idem*, p. 97.
48. Oliveira, *O Bezerro Encourado ou as Terríveis Armas: Uma Análise de* Infância *de Graciliano Ramos*, p. 1.
49. *Idem*, p. 94.

relevância dada ao processo de produção do texto sem levar em conta seu processo de recepção impede que a complexidade do problema seja abordada em toda a sua extensão, tendo-se em vista que o fato de Graciliano firmar pactos de leitura diversos é um componente importante para a compreensão da sua obra.

Tanto uma análise apenas imanentista do texto de Graciliano, como a efetuada brilhantemente por Vera Matos, quanto as análises centradas no método biográfico, como as que foram referidas, não conseguem dar conta, isoladamente, da função predominante que o ficcional e o autobiográfico desempenham na obra do autor: a *função irônica*. Para que esta seja convenientemente entendida, é necessário recorrer a *Caetés*, obra de estréia de Graciliano, não só porque nela a ironia constitui o recurso de construção mais significativo, e apresentado de modo mais evidente, mas também porque as obras posteriores apresentarão, de maneira e em nível diverso, problema semelhante ao colocado no primeiro romance.

O Eu-*Caeté*

Para Antonio Candido, em *Caetés*, a ironia aparece "já travada de certo humor ácido que, em relação aos outros, bordeja o sarcasmo e, em relação a si mesmo, a impiedade", ao mesmo tempo que constitui traço importante da "tentativa de romance dentro do romance"[50]. Embora o crítico não desenvolva esta última afirmativa, ela requer maior atenção, pois parece ser a estrutura "em abismo" do livro a maior responsável pelo efeito irônico por ele atingido.

A pretensão de João Valério de realizar um "romance histórico"[51] sobre o episódio da devoração do bispo Sardinha frustra-se em virtude da sua incapacidade de tornar verossímil, em termos de ficção, um acontecimento histórico distante da sua própria história pessoal e a ela alheio. O afastamento paulatino do livro projetado é concomitante ao acentuado interesse do narrador pela realidade que o circunda e por si mesmo, cujo registro parece cumprir os dois elementos básicos da sua "poética": a objetividade e a veracidade. Ambas, contudo, acham-se comprometidas pela reflexão sobre o livro malogrado, que, ao ser introduzida na narrativa que a contém, desfaz a pureza objetiva pretendida e denuncia o caráter ilusório do representado.

João Valério declara ter abandonado definitivamente o livro projetado por julgar que "um negociante não se deve meter em coisas de arte"[52], mas a realização de *Caetés* nega essa afirmativa. Ao negá-la, con-

50. Candido, "Ficção e Confissão", pp. 15-16.
51. Ramos, *Caetés*, p. 38.
52. *Idem*, p. 234.

firma a ambigüidade da prática escritural de seu narrador e a postura irônica de seu autor que propõe como ficcional um texto construído sobre a impossibilidade de o narrador fazer ficção. Agindo assim, Graciliano, além de renunciar a um realismo de fachada, instala seu texto no universo irônico por excelência, aquele em que, segundo Adorno, "o autor se desprende da pretensão de estar criando realidade, embora em nem uma só de suas palavras deixe de assentar essa pretensão"[53].

Caetés, banquete canibal de papel, alimenta-se não só do relato autobiográfico de João Valério, mas também dos destroços do "naufrágio"[54] do seu projeto romanesco. Ao colocar em relevo o processo de interdevoração de textos que o constitui, o livro acena para o problema da paternidade da escrita: apesar de abandonado pelo pai, o filho-projeto se cumprirá, embora de modo diferenciado.

A devoração canibal do bispo Sardinha, no texto projetado, transforma-se em devoração sexual de Luísa, no texto efetivado: o que deveria ser História torna-se história *pessoal*, no relato de João Valério, e esta em *estória*, na narrativa de Graciliano. Em virtude disso, o drama edipiano que fundamenta a história privada de João Valério não pode ser considerado uma simples transposição ou versão disfarçada do mesmo problema do autor.

Caetés é tido, por Lamberto Puccinelli, como "romance oblíquo do Complexo de Édipo"[55]. O crítico observa que os fatos do romance desenvolvem-se num ambiente familiar que não é o do círculo familiar natural do protagonista, embora vá representar para ele função equivalente. Adrião se coloca para João Valério como protetor e como autoridade, ou seja, como pai, amparando-o quando órfão e empregando-o na sua firma; Luísa, mulher de Adrião, considera João Valério como um filho, o que não impede que ele se apaixone por ela e termine por conquistá-la. Ao saber desse caso amoroso, Adrião suicida-se e desfaz-se o relacionamento dos amantes.

O modelo edípico é portanto confirmado, apesar das substituições e variações. No mito, Édipo comete o parricídio e o incesto por desconhecimento dos seus laços familiares com Laio e Jocasta; no romance, por saber que Luísa não é a mãe e Adrião não é o pai, embora ocupem respectivamente o lugar de ambos, João Valério obedece a motivações inconscientes e age conscientemente, respaldado por um recurso significativo – o do selvagem caeté. Ao fazê-lo, João Valério se atribui uma personalidade desvinculada da sua situação real, livre do código moral que se vê obri-

53. Cf. "La Posición del Narrador en la Novela Contemporánea", em Adorno, *Notas de Literatura*, p. 49.

54. Ramos, *Caetés*, pp. 62, 118.

55. Puccinelli, *op. cit.*, p. 25.

gado a sustentar. Desse modo, a sua exigência de satisfação e a inconseqüência da satisfação dos seus impulsos podem ser configuradas[56].

A identificação de João Valério com os caetés, propiciadora dessa configuração, não deve ser vista apenas ao nível dos fatos narrados e do comportamento dos personagens. Interessa saber, sobretudo, como essa identificação se relaciona com o funcionamento do texto em que se acha inserida e com seu modo específico de produção.

No final do livro, ao crer-se semelhante a um caeté, João Valério declara:

> É isto, um caeté. Esses desejos excessivos que desaparecem bruscamente... Esta inconstância que me faz doidejar em torno de um soneto incompleto, um artigo que se esquiva, um romance que não posso acabar...[...] Passo horas escutando as histórias de Nicolau Varejão, chego a convencer-me de que são verdades, gosto de ouvi-las. Agradam-me os desregramentos da imaginação. Um caeté[57].

Os traços indefinidores, reticentes e instáveis do narrador-caeté enformam o texto realizado e contradizem o projeto narrativo inicial. A transgressão do interdito – os "desregramentos da imaginação"[58], via oposta à do modelo perseguido, baseado na regra da objetividade – é o resultado do processo de assimilação e deglutição canibalescas, que permite que o recalcado – o *ser caeté* – venha à tona no próprio instante da sua negação.

Devorar o bispo Sardinha – signo polissêmico da colonização e da catequese – é rebelar-se contra os mecanismos sociais, políticos e religiosos da repressiva Palmeira dos Índios, representação de um espaço histórico-geográfico mais amplo. Devorar Luísa é contrapor-se ao Pai (significativamente, João Valério inicia seu projeto sobre os caetés e o livro que o contém após ficar órfão), à Lei reguladora e ordenadora da Cultura e da sociedade, pela via da relação incestuosa deslocada. Agindo assim, o personagem-narrador depara-se, de maneira inevitável, com a castração, instauradora da ordem humana: o soneto, o artigo e o romance *incompletos* remetem à incompletude do sujeito e do texto que procura, de modo vão, defini-lo.

A ironia de *Caetés* reside nesse movimento oscilatório do fazer/desfazer textual e intratextual, do fazer-se/desfazer-se do personagem-narrador. Em suma, consiste em contrapor a desconstrução do relato sobre os "distantes" caetés à construção do relato-caeté.

56. *Idem*, pp. 30-32.
57. Ramos, *Caetés*, p. 238.
58. Esse processo torna-se bem evidente nas "Histórias de Alexandre": as interferências "desconfiadoras" do negro Firmino em relação à hiperbólica e excessivamente fantasiosa narração de Alexandre funcionam como pontuação irônica do que é ouvido/narrado.

As obras posteriores de Graciliano já abordadas participam desse procedimento fundado na ironia. Em *São Bernardo*, o momento do encontro de Paulo Honório consigo mesmo é o momento paradoxal da derrocada de si e do mundo antes endossado, do desencontro do texto projetado com o Outro texto que se afirma embora negado. Em *Angústia*, Luís da Silva, ao lançar-se à escrita em busca de si, depara com um *eu* que se desdobra incessantemente na superfície não do texto desejado, mas daquele que se postula enquanto desejo e como tal sempre inconcluso e indomável.

O enfoque do que se fragmentou no tempo não é feito através de um processo hegemônico de restauração. A lembrança não é o caminho que conduz às certezas tranqüilizadoras e à verdade inconteste, passíveis ilusoriamente de recuperação, mas o espaço *móbile* da recorrência e da recriação em confronto permanente com as novas formas e situações engendradas pela imaginação.

O texto de Graciliano caracteriza-se, pois, pelo jogo irônico entre memória e imaginação, entre o texto desejado e o desejo do texto, entre o personagem e o modo como é revisto por si mesmo enquanto produtor de discurso. Mais ainda, esse jogo se estabelece entre o narrador e o autor, entre ambos e o leitor: narrador e autor configurando/desfigurando o horizonte de expectativa do leitor. Reduzir o texto ora a um, ora a outro dos termos desse embate ininterrupto é destruir sua ambigüidade e o *duplo* da sua identidade ou da sua identidade enquanto duplo (sentido) – desdobrar-se entre vida espelhada autobiograficamente e *autografia* que se desenrola à revelia de um autor.

3

SILVIANO SANTIAGO
AUTOBIOGRAFIA FICCIONAL...

Fora de mim e para o outro. Para isso sempre foi preciso "fazer ficção" das minhas palavras. Ou não.

SILVIANO SANTIAGO

Em Silviano Santiago, escrita e leitura são atos simultâneos e coincidentes. A menção reiterada do texto a outros textos através dos recursos apropriativos da citação concorre para o esfacelamento da exclusividade de um centro gerador de discurso, ou melhor, da noção de individualidade autoral. Contudo, tal individualidade parece afirmar-se na medida em que a leitura do texto alheio é acrescida da autoleitura, nos textos que funcionam como pré ou posfácios às obras do autor e nos quais ele próprio tece comentários e reflexões sobre elas. Essa contradição revela-se aparente quando se percebe que tais intervenções críticas não têm o caráter de tutela ou orientação normativa, cerceadoras da circulação independente do texto. Pelo contrário, funcionam como suplemento irônico que aguça a atenção do leitor para a ambigüidade e a complexidade da prática escritural, cujo fundamento reside no confronto incessante entre verdade e ilusão, vida e obra, sujeito e discurso.

Caso exemplar dessa situação é *O Banquete*, que termina significativamente com o conto-título, no qual são feitas reflexões sobre o que se acabou ou se está acabando de ler. A leitura é sempre *releitura*: o banquete-conto reenvia o leitor ao banquete-livro, instigando-o a refazer o trajeto percorrido de modo novo e mesmo insuspeitado.

A referência predominante a Gide no conto é esclarecedora. Como Lejeune mostrou, ao desempenhar simultaneamente o papel de escritor e de crítico, Gide esgotaria as possibilidades de projeção e análise da prática e da teoria, desvelando as leis do sistema e utilizando-as para fins próprios. Estaria assim configurada a perplexidade do leitor diante da perspectiva de que toda leitura já foi feita, cabendo-lhe apenas recomeçá-la. Embora inserida num circuito bem definido, pouco suscetível de abrir-se a novas significações ou a outros modos de leitura que não os originalmente previstos, a obra ainda pode funcionar como fonte de novas perquirições, pois, apesar de tudo, esse circuito é muito amplo e o trabalho da escrita é tão complexo que torna impossível "desfazê-lo", decodificá-lo na sua totalidade[1].

A ambigüidade da postura de Gide é retomada por Silviano. A reflexividade imanente ao texto de ambos manifesta uma abertura deliberada que dificulta ao leitor a tomada de uma posição fixa e estável, em relação ao texto e às imagens do autor nele projetadas. No conto "O Banquete", frustra-se uma possível expectativa de desvendamento do embaralhado metafórico do livro e das alusões autobiográficas nele contidas. Se Gide, como é declarado no conto, "não tem coragem de dizer o que quer dizer"[2], necessitando de dramatizar idéias e escondê-las detrás dos personagens, e vice-versa, é porque o texto é proposto como um jogo de máscaras superpostas, que esconde, revela e esconde de novo, podendo levar o leitor menos avisado a comer "gato por lebre"[3]. Se Silviano esconde-se por detrás de Gide e dos personagens e situações criadas, reforçando a estrutura "em abismo" do seu texto e o processo de devoração antropofágica que o caracteriza, é por saber, via Valéry, que "um leão é feito de carneiros digeridos"[4], ou "é feito de sua imagem digerida"[5]. Essas equações sugerem os dois traços predominantes da constituição de *O Banquete* – os jogos intertextual e autobiográfico – responsáveis pela especificidade e originalidade do texto no contexto literário da sua época e lugar.

O Eu *Devorado*

Publicado em 1970, *O Banquete* filia-se até certo ponto a uma das modalidades predominantes de configuração literária do decênio. Segundo o próprio Silviano, referindo-se aos textos do período, muitos deles constroem-se através de um discurso metafórico e de lógica onírica, com o in-

1. Cf. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, p. 186 *et seq*.
2. Santiago, *O Banquete*, p. 111.
3. *Idem*, p. 112.
4. *Idem*, p. 113.
5. *Idem, ibidem*.

tuito de, pela crítica e pelo disfarce, abordar situações passíveis de censura, "quando o falar aberta e despudoradamente passa a ser um perigo e a saída só pode ser vislumbrada metaforicamente no texto do 'sufoco' "[6].

De modo semelhante, Davi Arrigucci Jr. reconhece na literatura brasileira dos anos 70 uma tendência à alegoria generalizada, que não se deve apenas à repressão vigente no período. É devida antes, em razão da amplitude da história do capital, à impossibilidade de uma visão da totalidade que, pretendida e não efetivada, acaba levando o texto à transcendência. Conseqüentemente, tudo alude a tudo – ou a nada – e a particularidade concreta não é atingida[7].

Por outro lado, como quer Flora Süssekind, quando a proliferação de imagens e de palavras do texto fundamentado na alegoria "está a serviço de uma chave mestra referencial e não de uma pluralidade de significados, trata-se unicamente da 'vontade de verdade' dos naturalistas com outra roupagem"[8]. Se o texto se colocar no âmbito do "isso significa aquilo", a dubiedade é rejeitada, privilegiando-se a univocidade e a referência a um real pouco problematizado.

Em *O Banquete*, não há transcendência alegórica nem mera reprodução camuflada do referente extratextual. O livro constitui-se pela encenação conjunta do drama social e familiar através da reiteração da metáfora da *boca* e seus desdobramentos no âmbito dessas duas esferas. A transgressão do interdito da fala, operada mediante inversões, deslocamentos e condensações de linguagem, não se limita a elucidar os mecanismos de repressão vigentes em determinado período, nem se restringe ao campo das singularidades do *eu*.

A imediatez histórica é superada pela memória da experiência individual no interior da família, embora não seja abandonada a particularidade concreta para a qual o texto aponta; a imediatez biográfica é abolida em virtude da posição de distanciamento em que o autor se coloca, ao evitar assumir explicitamente o *eu* autobiográfico. Tudo isso impede, pois, que o texto resvale seja para o alegórico-documental, seja para o confessional.

Essa mobilidade e essa duplicidade textuais revelam-se desde o "Menu", antiíndice que, duplicando ironicamente os títulos dos contos, funciona como elemento (des)agregador do horizonte referencial dos mesmos, além de atuar "como máscara, criticando o contexto literário e cultural, através de ingredientes da arte *pop* e da revitalização do instru-

6. Cf. "Repressão e Censura no Campo das Artes na Década de 70", em Santiago, *Vale Quanto Pesa: Ensaios sobre Questões Político-Culturais*, p. 53.

7. Cf. "Jornal, Realismo, Alegoria: O Romance Brasileiro Recente", em Arrigucci Jr., *Achados e Perdidos*, p. 95 *et seq*.

8. Süssekind, *Literatura e Vida Literária: Polêmicas, Diários e Retratos*, p. 61.

mental *kitsch* pela paródia"[9]. Em virtude disso, torna-se patente a impossibilidade de desnudamento do sujeito e da realidade que o circunda, ambos constituídos pela superposição de múltiplas camadas de linguagens e já mediados por elas, antes de toda e qualquer representação. Passa a haver representação de representação "em abismo", em constante remissão intertextual.

Em "Traições", a leitura da circularidade em espiral do museu Guggenheim e da mobilidade das obras de Calder nele expostas delineia o percurso da escrita e a caracteriza. A visita ao museu no presente é revisita ao passado, através da retrospecção do trajeto literário percorrido pelo personagem. O texto rememorado contrapõe-se ao texto da rememoração. Enquanto o primeiro reduz-se à catarse "irrefletida", à mera transcrição autobiográfica, camuflada pelo artificialismo do estilo copiado sem assimilação, o segundo, o da rememoração, constrói-se pela auto-reflexão crítica e pela traição, proposital, ao pacto autobiográfico e à referencialidade.

O processo de (des)montagem textual efetuado – que remete à exposição de Calder vista quando já sendo desmontada – mantém pontos de contato "intertextual" com o procedimento de Lloyd Wright, arquiteto responsável pelo Guggenheim e citado, sem identificação direta, no final do conto. Arquiteto e narrador deixam à mostra o material empregado na obra que se caracteriza pela inexistência de um estilo predeterminado e pela recusa à impessoalidade. Essa recusa, contudo, não leva o construtor a centrar-se na sua subjetividade ou a privilegiar-se narcisicamente como alguém que não consegue ultrapassar seu próprio umbigo.

A duplicação especular de "textos" – indicada desde o início pelas "dentaduras duplas" do título opcional do conto – radicaliza-se no tocante à postura do narrador, cuja voz também se duplica e se move. Sob a terceira pessoa narrativa, desliza um *eu* que muitas vezes se confunde com ela. No nível frásico, a supressão do sujeito pronominal provoca a ambigüidade em formas idênticas de pessoas verbais diferentes. Sendo o sufixo pessoa-modo-temporal o mesmo em relação à primeira e terceira pessoas, se essa ambigüidade é por vezes desfeita através de possessivos ou de formas pronominais átonas, imediatamente ela é retomada, sem contar que a ambigüidade em relação à terceira pessoa desdobrável num *ele* ou *você* fica mantida. Veja-se, como exemplo, o seguinte trecho:

> Era preciso que apalpasse, para que pudesse inserir os fatos dentro da sua própria realidade. Não é por isso que não conseguia escrever boa prosa? [...] Tinha saído em busca de um estilo fantasista e artificial que apenas camuflava deficiências. Reduzia-o ao estado amorfo dos que imitam Lúcio Cardoso e Clarice Lispector sem a busca e a experiência que conduziram estes ao estilo conquistado.

9. Souza, "Representação Zoológica – Circo de Papel", pp. 4-5.

Entrara pela porta da prosa passando primeiro pelo jardim da poesia. Trouxera dali afiada tesoura de podar (não dizem que o poeta é o polícia da língua) que o fazia considerar qualquer estilo mais prosaico como vulgar, esquecido que, quando se faz prosa, deve-se escrever prosa[10].

A indagação a respeito de quem fala – se é o autor, o narrador ou o personagem – e a respeito do lugar de onde se origina o falar mascarado, isso o texto não se preocupa em responder e busca, propositalmente reforçar. Em todo caso, o *eu* empírico assim ficcionalizado, literalizado como narrador e/ou personagem, vê-se, na retrospecção deflagrada e no presente narrativo, como *outro(s)*, "segunda realidade"[11], objeto de crítica e reflexão distanciado, que se confunde com os objetos expostos no museu.

Ao colocar-se a si mesmo e a seu produtor como referente e objeto *literário* de reflexão, o texto libera-se de possíveis significações preestabelecidas e esperadas pelo leitor. Desse modo, passa a funcionar como as esculturas de Calder, que, ao serem desprendidas do chão, podem movimentar-se ou serem movimentadas por outrem. Livres da dependência de um centro fixo e de um produtor único, o texto e os móbiles apelam para a participação inovadora do receptor, ao qual também é dada, em virtude do desnudamento do processo construtivo, a possibilidade de produção. A abolição dos limites entre obra e público e o desmascaramento da "ilusão referencial" opõem-se, em conseqüência, ao ponto de vista burguês da "falta de sentido na arte moderna"[12] – leitura senil que se satisfaz e se reconhece apenas na repetição diluidora (a "Cálder Inc.") e alienante.

Restritas à "redoma de vidro"[13] do museu ou à página de papel do livro, a liberação e comunicação efetivadas denunciam ironicamente sua impossibilidade de transposição do espaço do museu e da arte ao espaço da cidade e da vida. Esse reduzido campo de manobra mostra-se traiçoeiro, já que pode levar a crer na transposição impossível e a descurar do fato de a repressão externa agir como força interditora no próprio interior do objeto artístico. É o que torna relativo o processo liberador desencadeado pela arte, conforme revelam, pela repetição diferenciada, outros contos do livro.

A impossibilidade de falar abertamente, em razão das circunstâncias determinadas pelo horizonte histórico do livro, é a matéria de "Perigo no Uso de Recursos Não-Científicos na Labiologia". A "granulação exagerada"[14] do discurso – verdadeira "geléia geral" que remete ao "Viva a Bos-

10. Santiago, *O Banquete*, pp. 61-62.
11. *Idem*, p. 61.
12. *Idem*, p. 70.
13. *Idem*, p. 62.
14. *Idem*, p. 91.

sa ssa ssa" tropicalista do título alternativo – procura, pela infidelidade fotográfica ao real extratextual, melhor retratá-lo. Pela via da paródia do discurso acadêmico, pseudamente científico, que se compraz na decomposição microscópica e esquemática do objeto e a ela se restringe, o texto realiza a desconstrução de fórmulas lingüísticas vazias, reduto ideológico de verdades cristalizadas.

O mascaramento da linguagem usado para desmascará-la não está a serviço de significações predeterminadas, nem se perde em alusões generalizadoras. A arriscada operação de desrecalque do *calar* social, cuja origem é historicamente identificada pela proposição alencariana da "virgem dos lábios de mel", metáfora da *doação* ao colonizador, e cujo desdobramento subseqüente é sugerido pela *proibição* contida no aforismo "em boca fechada não entra mosquito", é um efeito de linguagem que compreende ainda a crítica ao perigo da auto-referencialidade que, quando gratuita e "epidérmica", faz o texto desembocar no campo da "arte *pela* arte"[15].

A referência direta à censura, ao ser deslocada para o conto seguinte – "A Viúva Infiel" ou "A Censura não me Agarra em 69" – revela a *lábia* estratégica do texto anterior e do livro, por extensão. Infiel ao que é prenunciado nas palavras finais daquele – "entremos no capítulo seguinte, onde falaremos das conquistas obtidas através do uso sistemático da *máquina fotográfica*"[16] –, o novo conto faz-se pela *bricolage* parodística de restos do discurso sentimentalóide estereotipado que funciona como preenchimento, "em decalcomania"[17], do vazio de uma história amorosa banal, em processo de deteriorização.

O desgaste da relação amorosa é também, de modo diverso, objeto de enfoque de "O Jantar", cujo "*Love or leave me* na cozinha", ao deixar entrever o imperativo e autoritário "Brasil: ame-o ou deixe-o", contextualiza a situação abordada. O autoritarismo social, historicamente determinado, atinge o nível privado das relações pessoais: o conto é um diálogo de surdos fundado na interdição da réplica e na sua inocuidade quando esboçada. O personagem feminino, ao negar-se como alimento sexual do jantar, vê, apesar disso, confirmada a sua condenação ao silêncio, o seu "papel de espectadora"[18] e a sua submissão à "última palavra"[19] masculina, representante da ordem repressora.

O "prato do dia" é, pois, a "docilidade". No conto homônimo, o personagem, em estado constante de hibernação, desprovido de passado e de memória, constrangido a "repetir ações"[20] impostas, declara seu desejo

15. *Idem*, p. 96.
16. *Idem, ibidem*, [grifo do autor].
17. *Idem*, p. 102.
18. *Idem*, p. 39.
19. *Idem*, p. 45.
20. *Idem*, p. 107.

reprimido de influir nos rumos da própria história, através da libertação do jugo autoral, invertendo a situação pirandelliana do "personagem à procura de autor". A sua redução a mera figura de papel, personagem de personagem, atua não só como desdobramento metafórico dos outros personagens do livro, como instala a crítica do autor enquanto instância repetidora, na cena textual, dos mecanismos totalitários da cena político-social.

Em "Assassinato em Ouro Preto", a docilidade do comerciante-escultor frente ao poder econômico torna-o, ao mesmo tempo, cúmplice e vítima deste. A repetição ingênua e alienante de uma única forma, através da produção em série, reproduz em escala própria os mecanismos de dominação. O amordaçamento (Mr. "Muzzle") imposto ao criador transpõe-se à obra criada: a rebeldia dos cordeiros é domada mediante a decodificação passiva do código imposto pelo dominador e do recalcamento da história da dominação – repetida e reencenada em Ouro Preto com novos figurantes. O gesto de trespassar os cordeiros com a espada, imobilizando-os na posição requerida – imagem deslocada da auto-imolação do artista espoliado da sua identidade onde ela poderia afirmar-se – declara a latência e atualidade da violência enunciada na epígrafe do conto e suas múltiplas ramificações.

Os elementos desse e dos outros textos vão delineando, fragmentariamente e sob o ângulo de diversas linguagens, um "Retrato do Brasil" que desmascara a convivência harmônica de traços do retrato oficial. Em "Praia do Flamengo", a encenação social aparece interligada à encenação familiar, ambas emolduradas pelo calar estratégico do texto. A disseminação no conto de referências propositais a determinados espaços, como os ginásios do Catete, o restaurante Calabouço, o Palácio das Laranjeiras e o Ministério da Educação, permite entrever um fato extratextual que a eles remete: a morte do estudante Edson Luís, assassinado na invasão policial do restaurante Calabouço, no Rio, em março em 1968. Essa perspectiva de leitura, passível de ser também descortinada pelo título interrogativo-apelativo "Quando Você Vai Ler Marx?", não é, contudo, privilegiada. Ao deslocar o crime perpetrado para o palhaço encontrado morto na praia e conectá-lo à situação familiar representada, o texto espraia-se em novas e mais amplas direções de sentido.

A (des)montagem do circo familiar revela os bastidores do circo social e vice-versa. No jogo de enganos assim desencadeado, a palavra fingida e as meias-verdades se confundem. O marido enganado pela mulher e pelo silêncio do filho engana-os ao compactuar com a farsa doméstica, silenciando o que sabe e reforçando o silêncio do filho ao obrigá-lo a calar sobre o cadáver do palhaço ("marido traído"). A presença do crime real na página policial dos jornais deflagra, na página do texto, o processo de desvendamento do crime metafórico, invertendo os papéis antes desempenhados por seus figurantes e que se resumem, na nova situação, a marido-enganador, mulher-enganada e filho-delator.

A versão dos fatos, efetuada através de inversões e reversões acarretadas pelo policiamento do texto, vai além da registrada na página jornalística, superando a função informativa desta pelo questionamento amplo da interdição. A força repressiva que obriga o texto ao escamoteio da linguagem e do fato político para poder expressá-lo é atingida radicalmente, à medida que a complexidade da organização textual transmite-se ao nível da leitura, requerendo do leitor um esforço participativo e desalienante, que o coloca em estado de alerta diante das trapaças (des)veladas pelo texto e nele armadas. Por isso, mesmo as alusões autobiográficas perceptíveis no livro funcionam como armadilhas de sentido, propositalmente elaboradas, que descartam a ingenuidade da leitura comprobatória, denunciando a sua insuficiência e ineficácia.

A indistinção de contorno dos limites entre o autobiográfico e o ficcional e a reversibilidade de ambos os termos são abordadas em "Futebol Americano", através do confronto autor/personagem e da significativa troca de suas funções no espaço textual. Essa mobilidade é indicada pela troca de posição dos personagens ao volante do carro e a ambigüidade da situação traduzida pela descrição inicial da paisagem física visualizada – "Os arbustos contra a terra são ambíguos na tonalidade – nunca se sabe o limite, pois há interpenetração mesma na cor"[21] –, ambigüidade que retorna no final: "um prazer perder a noção dos contornos na paisagem e ver que de novo tudo se revestia de uma tonalidade única e embaçada de verde"[22].

Falar de si e falar do outro – "*Strangers in the night* no Carro" – são atividades homólogas de *eus* desdobráveis que se interpenetram, como indica a ausência de sinais gráficos identificadores das falas em diálogo. David, personagem virtual do texto pretendido e personagem real do texto efetivado, autor-personagem das experiências pessoais relatadas e das experiências fictícias propostas pelo autor verdadeiro tornado personagem, atua como elemento agenciador das reversões ocorridas através das ficções engendradas. Como tal, David – etimologicamente o "amado, querido (de Deus)" – é objeto do desejo sexual do autor-personagem, desejo sugerido por subentendidos de linguagem e pelo comportamento sadomasoquista do jogador em campo. As pancadas recebidas no jogo podem fazer reviver, como "transferência de penas"[23], pancadas recebidas do pai no passado, descortinadas de relance como os fragmentos de "paisagens antigas"[24] que se disseminam no presente textual e que com ele articulados traçam o penoso percurso do desejo e da memória, da viagem lú-

21. *Idem*, p. 49.
22. *Idem*, p. 57.
23. *Idem*, p. 54.
24. *Idem*, p. 51.

dica da e na escrita. O desejo do texto confunde-se com o texto do desejo, num processo *especular* (enquanto reflexo e reflexão) que impede a apreensão de uma imagem fielmente calcada na "nitidez" autobiográfica.

A banalização da linguagem e dos acontecimentos rememorados no poema autobiográfico inserido em "*Labor Dei*" alude, pela via paródica, ao equívoco da transparência referencial e do estereótipo da sinceridade do *eu*. Reduzido à "gama monocórdica"[25] de atos rotineiros, mecânicos e desprovidos de interesse, o poema frustra a expectativa do leitor ávido de revelações da intimidade secreta do *eu* "sincero", desnudando a gratuidade desse circuito de leitura. A curiosidade do leitor, em vista da decepção sofrida, é deslocada para o poema "concreto" construído pelo mendigo – ironicamente imagem virtual do produtor/receptor de textos –, a partir do rearranjo de sílabas e vocábulos do letreiro da roda-gigante. A elaboração formal, móvel e aleatória, passível de ser especificada pela equação "abordei o labor de bordar", dificulta, deliberadamente, a leitura unívoca de vezo decifratório que remete, sem mediações, à referencialidade. A aproximação fônica do significante em "Vejam do alto o mundo cá de baixo/Vejam do alto o mundo cabisbaixo"[26] resulta num acréscimo ao significado textual, intensificando sua polivalência irônica.

As pistas oferecidas para a identificação do sujeito autoral funcionam, em "*Labor Dei*", como os fios de cabelo do mecânico traído e os cadarços de sapato com os quais mata a amante, tema da novela radiofônica apresentada – "interessante original *que não tem autor*"[27].

Longe de deslindar o enigma proposto, as pistas acabam por enlaçar o leitor "policial" no jogo de ilusões intra e intertextuais em que a identificação do autor como a do criminoso da novela permanece em suspenso e em suspense.

A impossibilidade de identificação do autor, dado o seu desdobramento em *eus* reversíveis no espaço ilusório da representação, é acrescida da ausência de identidade do sujeito representado. Em "O Piano", a palavra retrospectiva – "*The sounds of silence* na cama" – reatualiza, no âmbito da relação amorosa vivenciada pelo personagem no presente, o fantasma da castração. A lembrança da falta, mediante o contraponto de ter/não ter o falo[28], articula-se com o silêncio: possuir ou não fala própria e apropriada para elaborar a falta-a-ser, já que o personagem não se assume como ser-de-falta. Em virtude disso, os eventos rememorados histo-

25. *Idem*, p. 87.
26. *Idem*, p. 88.
27. *Idem*, p. 85, [grifo do autor].
28. Dilema sugerido no texto pelo cigarro que, aceso no início, ilumina a face dos amantes (Cf. Santiago, *op. cit.*, p. 31.) e que após o relato do corte do cabelo esta reduzido a "pura cinza" (*Idem*, p. 33). A propósito da castração, ver "Teorias sexuales infantiles", "*Análisis de La Fobia de un Niño de Cinco Años*" e "Fetichismo", em Freud, *Obras Completas*, t. II, III.

riam, à sua revelia, o malogro do seu processo de "historicização", sua derrota diante da castração, reiterada pelo "tirar o corpo fora" do ato sexual com a amante no presente.

Ao sucumbir ao narcisismo, o personagem priva-se da alteridade constitutiva do sujeito e instauradora do intercâmbio social efetivo. Encerrado em si mesmo, a sua confissão inscreve-se no círculo da atividade masturbatória e atua como "lembrança encobridora"[29], cujo significado e abrangência a urdidura textual revela. A mãe, cuja imagem aparece deslocada na figura da irmã "protetora", é ausência-presença marcante no relato desencadeado pela retrospecção e constitui o objeto privilegiado do desejo do personagem, confirmando seu projeto incestuoso e sua conseqüente regressão ao nível pré-edípico, etapa não superada e matéria de "Mosquitos", conto de abertura e súmula metafórica de *O Banquete*.

A regressão compreende, em "Mosquitos", o fantasma da incorporação, sugerido pelo ato de devorar insetos e pássaros efetuado pelo personagem do menino. Segundo Nicolas Abraham e Maria Torok, a incorporação, mediante a absorção sob forma de alimento imaginário ou real do que falta ou se perdeu, marca a recusa de saber o verdadeiro sentido da perda e implica a destruição do ato de colocar em palavras o vazio oral originário ou, em outros termos, a destruição do ato de introjetar. O processo de introjeção tem lugar graças a experiências do vazio da boca, que é experimentado como substituição progressiva e parcial de satisfações da boca cheia do objeto materno por aquelas da boca vazia do mesmo objeto, mas preenchida por palavras endereçadas ao sujeito. A passagem da boca cheia de seio para a boca plena de palavras não se opera sem a assistência suficiente de uma mãe, ela própria possuidora de linguagem e garantia necessária à significação das palavras. Somente quando essa garantia é adquirida, as palavras podem ocupar a presença materna e dar lugar a novas introjeções, que atuam como remédio para as faltas do vazio oral originário, convertido, então, em relação de linguagem com a comunidade falante. Não verificada a introjeção, o artifício de preencher a boca com um alimento ilusório terá por efeito suplementar, também ilusório, suprimir a idéia de uma lacuna a ser preenchida com a ajuda de palavras[30].

No conto, o menino, cuja "fala" se reduz apenas a gestos e sons inarticulados, não se inscreve no âmbito da linguagem e da Cultura, sendo barrado seu acesso à ordem do simbólico, constituidora do sujeito humano. Sua fusão indissolúvel com a mãe, determinante da impossibilidade dessa constituição, configura-se, no texto, através da função nele desempenhada pela imagem dos mosquitos e periquitos. Eles atuam, simultaneamente, como objeto de identificação especular do menino, identifi-

29. Sobre o termo cf. "Los Recuerdos Encubridores", em Freud, *op. cit.*, t. I.

30. Cf. Abraham e Torok, "Introjecter-incorporer: deuil ou mélancolie", pp. 112-113.

cação sugerida pela imitação por ele feita do ruído dos pássaros engaiolados, e como objeto exclusivo do seu desejo, indiciado pelo ato de espetar os mosquitos e periquitos[31] com alfinetes e pregos – modo fantasmático de reforçar o desejo de continuar atado à mãe.

Ao permanecer no nível da identificação narcísica, marcada pela ambivalência da relação canibalesca, o menino não se desprende do circuito da relação meramente especular reafirmada, por deslocamento, através da sua experiência sexual com a empregada e com a professora. A *circularidade* da situação representada conjuga-se ao caráter circular da representação, já que o conto inicia com o episódio da empregada e termina com o apelo, atendido, da mãe à professora, para que esta retome seu lugar junto ao filho.

Nota-se que a devoração tratada ao nível do en-çadeamento dos conflitos familiares no conto inicial é retomada, em termos metalingüísticos, no conto de encerramento do livro. Se se leva em conta esse aspecto relativo à organização estrutural de "Mosquitos" repetindo-se no tocante a *O Banquete* como um todo, percebe-se melhor a função exercida pela circularidade. Produto e imagem literária de um período histórico caracterizado pela obstrução e pelo estreitamento das vias de atuação e expressão de anseios individuais e sociais transformadores, lançados num beco sem saída, *O Banquete* utiliza-se da articulação entre repressão política e repressão (ou perversão) da sexualidade para oferecer uma visão mais abrangente do processo social brasileiro.

A falência do "pacto edípico", retratada em contos como "O Piano" e "Mosquitos", tem como contrapartida o rompimento com o "pacto social", ambos intimamente interligados. Hélio Pellegrino ressalta que o primeiro pacto garante e sustenta o segundo, mas este, por retroação, confirma ou infirma o primeiro. A má integração da Lei da Cultura em virtude de conflitos familiares não resolvidos satisfatoriamente pode gerar conduta anti-social. Uma sociopatia grave, como é o caso brasileiro, pode implicar a ruptura, ao nível do inconsciente, com o pacto edípico, o que constitui uma verdadeira volta do recalcado, a emergência dos impulsos delinqüenciais pré-edípicos, predatórios, homicidas, parricidas e incestuosos[32].

31. Interessante observar que, na linguagem popular brasileira, "periquito" ou "periquita" são termos que remetem ao aparelho genital feminino. Cf. Ferreira, *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, p. 1071.

32. Cf. Pellegrino, "Pacto Edípico e Pacto Social (Da Gramática do Desejo à Sem-Vergonhice Brasílica)", p. 11.

A Miragem do Eu

A diversidade dos ângulos de abordagem do problema acima tratado restringe-se, no texto em surdina de *O Olhar*, aos limites do universo da família, procedimento que, levando-se em conta as considerações anteriores, não invalida a repercussão "social" da matéria apresentada. Publicado após *O Banquete*, em 1974, o livro teve uma primeira versão, datada de 1961-1962 e intitulada "*A Infância de Charles Baudelaire*, tal como foi sugerida a mim por Jean-Paul Sartre, e que escrevi com o estilo de Clarice Lispector para dar de presente a Lúcio Cardoso". As "conotações moralizantes" dessa versão, no dizer do autor, são substituídas, na versão definitiva, pelo intuito de "descrever uma determinada forma de erotismo, de desejo", assim como o aproveitamento e/ou apropriação de leituras, confessado no título primitivo, é acrescido da reelaboração de "casos" da mitologia mineira[33].

A presentificação, na cena textual, da "cena originária" e do "romance familiar"[34], através da perspectiva ora da mãe, ora do filho, sem que a enunciação lhes seja diretamente delegada como primeira pessoa narrativa, impede que o texto se caracterize pela rememoração autobiográfica. A irônica viagem ao "passado" que teima em manter-se como o "presente" de uma etapa insuperada – espaço-tempo alheio à interferência do Pai, ausente mesmo como instância de narração – é empreendida numa linguagem que se especifica pela elaboração filigranada, exacerbada e deliberadamente descritiva. Em razão disso, interessa mais acompanhar o percurso do desejo nos interstícios dessa linguagem do que ater-se predominantemente à evidência do triângulo pai-mãe-filho, constituidor do drama edípico. A esse respeito Silviano declara:

> *O Olhar* é um texto que não pode ser apreciado nas suas linhas gerais. É um texto para ser curtido pelos detalhes. Só o detalhe me preocupou o tempo todo. Como diz Guimarães Rosa: "No real da vida as coisas acabam com menos formato, nem acabam. Melhor assim". Na linha geral o livro é muito acabado, fechado, mas é no detalhe que se percebe como "viver é perigoso". Digo isso porque a linha geral do texto já foi escrita e reescrita milhões de vezes desde o *Édipo*, de Sófocles[35].

A universalidade do problema edípico é portanto ultrapassada pela particularidade da sua focalização, que passa a ser a determinante por excelência do texto. Fiel às conquistas técnico-narrativas do *nouveau roman*[36]

33. Sobre as declarações do autor, cf. "De Como a Infância de Charles Baudelaire etc. se Transformou no Romance *O Olhar*, Doze Anos depois".
34. Cf. Laplanche e Pontalis, *Vocabulário da Psicanálise*.
35. Cf. "De Como a Infância..."
36. Sobre o *nouveau-roman* ver Perrone-Moisés, *O Novo Romance Francês*, pp. 15-32.

francês, o livro busca oferecer uma visão do mundo sem avançar qualquer conjectura sobre ele, razão pela qual o narrador isenta-se de atribuir peso moral às ações e ao comportamento dos personagens. O universo por demais esquematizado e sobrecarregado de significações apriorísticas do romance tradicional é substituído por um universo que nunca se dá a conhecer de forma definitiva e onde coisas e acontecimentos não são passíveis de uma expressão exata. Ou nas palavras de Clarice Lispector usadas como epígrafe do livro, trata-se de um mundo que apenas existe "enquanto a qualidade não pousa em coisas, enquanto o que é sim não se desequilibra em amanhã – e há um sentimento para a frente e outro que decai, o triunfo tênue e a derrota, talvez apenas a respiração".

O texto de *O Olhar* aparenta-se àquilo que Jean Ricardou chama de *produção*. Para o teórico francês, a ideologia dominante no setor da literatura pressupõe, como subjacente ao texto e como condição da sua possibilidade, algo a dizer, um sentido instituído, anterior ao ato de escrever. A escrita é então concebida como uma manifestação de tal sentido, o qual, geralmente, diz respeito ou a aspectos do "eu", ou a aspectos do mundo. No primeiro caso, a manifestação é entendida como expressão e, no segundo, como representação, sendo ambas manifestações reprodutoras. Produzir, entretanto, é transformar a linguagem entendida não como meio de expressão e/ou representação, mas como matéria significante de cuja organização específica dimanam sentidos imprevistos que produzem o sentido textual[37].

A linguagem de *O Olhar* atua como o interruptor de luz que, na lembrança do menino, é o "botão mágico capaz de destruir e criar coisas à volta"[38], instaurando significações e imagens que se desdobram obsessivamente. Elas configuram um mundo de contornos imprecisos, regido pelo Mesmo e pela presença do significante e da linguagem materna, em detrimento do significado e da Lei. O desejo excessivo de *ver* e/ou *saber* acaba, paradoxalmente, por distanciar tanto o filho quanto a mãe da realidade circundante e de si mesmos, inscrevendo-os no círculo do devaneio e das relações especulares, sendo a mãe o espelho em que o olhar do filho se perde e vice-versa. O olhar da mãe para o teto do quarto – "olhar pra nada pro nada"[39] – funciona como metáfora do vazio do "sujeito" e do corpo, de olhares que se cruzam sem se darem pela presença do Outro, além de delinear no branco do teto/do texto, preenchidos vicariamente, a impossibilidade de satisfação do desejo.

Sexualidade e linguagem articulam-se, e para dar conta dessa articulação não cabe aqui insistir no valor erótico das metáforas e símbolos fáli-

37. Cf. Jean Ricardou, "Penser la littérature autrement".
38. Cf. Santiago, *O Olhar*, p. 24.
39. *Idem*, p. 53.

cos, literalizando-os, tornando-os objeto de uma leitura unívoca e imediatamente referencial, que pressuporia a redução simplista da sexualidade à necessidade do coito e acarretaria estancar o movimento do sentido e seu processo incessante de substituição metafórica. Como alerta Shoshana Felman, a sexualidade não pressupõe a simplificação de um sentido literal, mas a complexidade de fatores heterogêneos e contraditórios, a pluralidade de forças em conflito. Se o sentido da sexualidade é sua própria divisão – desejo e ausência de satisfação –, esse sentido não pode ser único e unívoco, mas é necessariamente ambíguo e configura-se mediante a coexistência de elementos dinamicamente antagônicos[40].

Esses elementos estão presentes em *O Olhar* a partir da frase dita pelo marido à mulher na abertura do livro: " 'Só um negro é capaz de te satisfazer' "[41]. O seu desdobramento metafórico subseqüente permite perceber, em virtude da codificação "plástica" da linguagem textual, uma topologia das cores, responsável pela constituição específica da sexualidade no texto. Os meios-tons odiados pela mãe – "preferia as rosas de cores violentas e firmes brancas esplendidamente brancas vermelhas amarelas nada de meio-tom"[42] – correspondem à brancura embaçada e pálida do corpo/mundo do marido, e dela própria, e se contrapõem ao negro nítido do corpo/mundo (imaginado) do pintor que devolve à parede da sala o amarelo esmaecido pelo tempo[43]. No jogo "cromático" do desejo, o negro, o branco, o amarelo e o vermelho conjugam-se, na tentativa de dar forma à sexualidade difusa, experimentada pela mãe como um "devaneio incalculável"[44] e vivenciada pelo filho como "delícia e luto"[45].

O vermelho *encarna*, no texto, o desejo de gozo irrefreado, transgressor das "ordens estabelecidas"[46] e cuja virulência atinge sobretudo a mãe, condensada metaforicamente na rosa esmagada em cujos espinhos se fere até sangrar. A essa imagem aflui o vermelho das cortinas do quarto[47], da lama no canivete encontrado pelo filho[48], dos lábios do desentupidor de pias[49], das manchas de sangue no lençol, durante a lua-de-mel[50] e, finalmente, do vestido com o qual a mãe comparece ao enterro do próprio pai[51]. Por outro lado, o gozo tão ansiosamente desejado, por supor a abo-

40. Cf. Felman, *La folie et la chose littéraire*, p. 255.
41. Santiago, *O Olhar*, p. 21.
42. *Idem*, p. 55.
43. *Idem*, p. 157.
44. *Idem*, p. 52.
45. *Idem*, p. 165.
46. *Idem*, p. 190.
47. *Idem*, p. 47, 103.
48. *Idem*, p. 98.
49. *Idem*, p. 34.
50. *Idem*, p. 80.
51. *Idem*, p. 151.

lição da Lei paterna, impede que mãe e filho se constituam como sujeitos inseridos na dinâmica temporal que o novo amarelo da parede da sala sugere. A função textual do amarelo como índice dessa (im)possibilidade é reforçada, se se tem em mente a cena de masturbação do filho[52], que resulta nas manchas amareladas no pijama e no lençol, as quais se conjugam ao "chuveiro de fios dourados"[53] das rosas e às constantes referências ao sol. Dessa forma, se confirma a possibilidade, nunca concretizada, de liberação do desejo "perverso" em que mãe e filho se encerram.

A respeito do sol, cabe ressaltar que no devaneio sexual da mãe em "Prazer-15", retomada intertextual de "L'Invitation au Voyage" de Baudelaire[54], o "sol" do poema francês é substituído por "neve". No texto de Baudelaire, o devaneio é o lugar da satisfação do desejo, da evocação de uma época anterior à ruptura entre o "eu" e o mundo, entre a consciência e o objeto percebidos como um todo indivisível que a escrita revive como o espaço da felicidade uterina, fora da Lei e da Ordem estabelecida. Entretanto, no convite à regressão ao paraíso de "luxe, calme et volupté", cuja especificidade o oxímoro "soleils mouillés" ambiguamente resume, fica patente a impossibilidade de realização efetiva do desejo transgressor. Embora a imagem "soleils couchants" e os versos "Le monde s'endort/Dans une chaude lumière" aparentem confirmar essa realização, esse apaziguamento total do desejo, a reiteração final do *lá*, em "Là, tout n'est qu'ordre et beauté,/Luxe, calme et volupté", reforça a distância que separa a realidade do devaneio e o desejo da sua satisfação plena – ponto de tensão que os mesmos versos, estrategicamente, não deixam de acentuar, durante todo o desenrolar do poema. Se neste é empreendida a tentativa de ofuscar a nitidez da imagem do sol enquanto símbolo do Masculino e da Lei, através dum processo metafórico que tem início com "soleils mouillés" e que culmina com "soleils couchants", em "Prazer-15", tal intento mostra-se mais radical e se formula mediante a redução do aludido simbolismo do sol à ausência representada pelo *branco* e sua função no texto.

Assim como o sol filtrado pelas venezianas do quarto da mãe decompõe-se em "milhões e milhões de pequeninas coisas brancas"[55], a ausência do marido é expressa pelo vazio do "travesseiro branco"[56] – vazio preenchido pela rememoração do defloramento da noite de núpcias revivido como um assassinato. A satisfação do desejo então emergente de uma nova e diversa lua-de-mel, alucinada no "mais longe bem mais longe

52. *Idem*, pp. 164-167.
53. *Idem*, p. 24.
54. Baudelaire, *Les fleurs du mal*, pp. 57-58.
55. Santiago, *O Olhar*, p. 141.
56. *Idem*, p. 141.

além do mar do oceano país de *neve*"[57], reafirma, ao invés de sanar, o distanciamento cada vez maior entre a mulher e o marido e o estreitamento excessivo dos laços entre ela e o filho. A esse respeito, ocorre acrescentar que o desejo deste de ser visto pela mãe, ou melhor, de ser desejado por ela, prefigura-se, por deslocamento, no cão "Branco-Branco" em que o filho se projeta – processo simétrico e especular no tocante à mãe, "também branca-branca"[58].

A "possessão total"[59] sobre o filho e o conseqüente "retrocesso no tempo"[60] reiteram a força transgressora e "perversa" do "aimer à loisir,/aimer et mourir" baudelairiano, passível de concretização mediante o assassinato simbólico e real do Pai[61] – letra morta no *branco* da página do livro que se escreve quase totalmente sem pontuação e cujos capítulos-fragmentos trazem no título uma enumeração arbitrária. Assim, a morte do Pai enquanto "ordenador" da gramática do desejo na família conjuga-se com a ausência de paternidade de um discurso que recusa, mesmo tendo em vista a matéria tratada, a tutela de um *eu* enunciador autobiograficamente constituído e centralizado.

O Olhar representa um salto inventivo em relação a "Pai e Filho", texto de estréia de Silviano na prosa e publicado no livro *Duas Faces*, em parceria com Ivan Ângelo[62]. Embora vinculado ao pressuposto da veracidade do *eu* confessional – "escrevo verdades ou, pelo menos, tenho o propósito de escrevê-las"[63] – e tendo um lastro autobiográfico assumido – "depois do fracasso decretado pela crítica amiga e inimiga da minha parte no livro *Duas Faces*, tinha resolvido sair definitivamente do autobiográfico"[64] –, "Pai e Filho" prenuncia uma das principais coordenadas temáticas da obra de Silviano: o seu intento de efetuar um corte crítico rigoroso no cerne da instituição familiar, revelando de que modo ela participa daquilo que Marcuse chamou de "mais-repressão"[65].

57. *Idem*, p. 142, [grifo do autor].
58. *Idem*, p. 115.
59. *Idem*, p. 199.
60. *Idem, ibidem*.
61. O assassinato do marido atua, por deslocamento, como assassinato do Pai (morto) da mãe, além de funcionar, evidentemente, como a morte do Pai para o filho.
62. Cf. "Pai e Filho", em Ângelo e Santiago, *Duas Faces*.
63. *Idem*, p. 77.
64. Cf. "De Como a Infância..."
65. Para Marcuse, numa sociedade de classes, mantida pela violência repressora e pela injustiça social, renúncia e adiamento da satisfação pulsional são pré-requisitos para que o tecido social se articule e não se rompa, sendo que para tanto "os interesses específicos de dominação introduzem controles *adicionais* acima e além dos indispensáveis à associação civilizada humana", controles denominados por ele de "mais-repressão". Cf. Marcuse, *Eros e Civilização: Uma Interpretação Filosófica do Pensamento de Freud*, p. 53. Ver também, no caso, a noção de família como "aparelho ideológico", em Althusser, *Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado*.

Diferentemente de *O Olhar*, o registro retrospectivo da vigorosa oposição entre pai e filho, agravada pela ausência efetiva da mãe, depende da palavra exclusiva de um *eu* narrador imbuído da pretensão de resolver, na escrita, a culpa pelo desejo de matar o pai, presente ambiguamente desde a epígrafe "Je vais encourir bien des reproches. Mais qu'y puis-je?" Se se percebe que o suicídio do pai, relatado no final do texto após o *flash-back* dos eventos e conflitos que o precederam, é o ponto de partida da narrativa e ao mesmo tempo seu ponto de chegada, fica evidente a falência da pretensão almejada e vê-se reforçada a situação do *eu* anterior à retrospecção: "Sem ar, debato-me diante do papel à procura de um meio de livrar-me dessa teia bem urdida que são a minha vida e os meus pensamentos"[66].

Apesar das inovações técnico-narrativas que *O Olhar* apresenta em relação a "Pai e Filho", ambas as obras permanecem demasiadamente presas à "teia bem urdida" dos conflitos familiares, procedimento cuja repetição contínua poderia esgotar-se em si mesmo, comprometendo a sua validade literária e a amplitude da sua repercussão. Entretanto, nas outras obras, a começar por *O Banquete*, como foi visto, os conflitos familiares vão sendo paulatinamente contextualizados, isto é, deixam de ocupar o lugar privilegiado que lhes cabia no texto e aparecem mais estreitamente relacionados com os mecanismos sociopolíticos dos quais fazem parte e com os quais interagem.

A História do Eu

Em *Crescendo durante a Guerra numa Província Ultramarina* (1978), que retoma a veia oswaldiana de *O Banquete* e a acentua[67], a meta do *eu* poético –

> Meus olhos querem
> diminuir a névoa
> entre mim e o mundo[68]

– cumpre-se através de um alargamento de perspectiva, que compreende a abordagem incisiva tanto das refrações do poder do *pater familias* – "Cultivava flores no jardim/e esquizofrênicos em casa"[69] –, quanto do

66. Cf. "Pai e Filho", em Ângelo e Santiago, *op. cit.*, p. 105.
67. Sobre a relação do livro com a poesia brasileira, de Oswald de Andrade aos anos mais recentes, cf. Lopes Jr., *Crescendo durante a Guerra numa Província Ultramarina: Construção da Memória Esquecida*.
68. Santiago, *Crescendo durante a Guerra numa Província Ultramarina*. p. 65.
69. *Idem*, p.74.

poder das macroestruturas de dominação. Basta atentar para o estabelecimento direto, sem mediações, da vinculação entre pai, patrão e chefe em "Sob as Ordens de Papai",

> Referir-me a ele
> como o Sr. Presidente parecia-me,
> além de pedante,
> ridículo.
> Alguns de meus colegas, à distância,
> chamavam-no, conforme a moda do dia:
> O Chefe, Il Capo, O Boss,
> S. Excia., El Jefe.
> Depois de vários engasgos,
> um dia, a frase brotou natural:
> O meu patrão pede...
> Alzira Vargas[70],

e confrontá-lo com um poema como "Religião",

> Dez Ave-Marias
> e três Padre-Nossos
> – de joelhos os disse na igreja
> obedecendo ao padre-confessor[71],

para melhor perceber o modo peculiar como história e estória se entrelaçam e o tom irônico que permeia todo o discurso.

O recuo estratégico do livro aos anos 40 e ao Estado Novo efetua-se por uma vontade "arqueológica" que não se limita ao mero registro de dados factuais, nem se aparenta à isenção de uma memória computadorizada, como a descrita em "Super-Homem'76"[72]. O que se tem em mira é o equacionamento crítico do passado e, para tanto, o processo poético atua como verdadeiro balão-de-ensaio lançado com o intuito de concretizar o propósito marioandradino, enunciado na célebre conferência-balanço sobre o Movimento Modernista, em 1942, de "pegar a máscara do tempo/e esbofeteá-la como ela merece"[73].

A dominante crítica da tarefa memorialista do poeta não visa à reconstituição autobiográfica de uma pretensa subjetividade autônoma nem à "fabricação de uma linha positiva de fatos enfileirados a que se convencionou chamar história"[74] – linha que "Prefeito"[75], pela inversão paródica,

70. *Idem*, p. 76.
71. *Idem*, p. 89.
72. *Idem*, p. 23.
73. *Idem*, p. 21.
74. Mota, "Prefácio, nas Asas da Panair", p. 12.
75. Santiago, *Crescendo...*, pp. 67-68.

ilustra. Trata-se de flagrar fragmentos e descontinuidades, através de segmentos discursivos oriundos dos mais diversos registros lingüísticos e textuais, articulando tudo num texto que "não desenha o corpo inteiro,/mas o despedaça/criticando"[76].

A bricolagem de textos, passo a mais na preocupação formal presente nos poemas anteriormente reunidos em *Salto* (1970), revela-se o mecanismo mais apto para cumprir o objetivo proposto, "...levando em conta a base lingüística de toda a comunidade, em lugar de basear-me exclusivamente nos fatos e selecionar os acontecimentos mais extraordinários..."[77].

Ele se configura exemplarmente em "Bricoleur I", no qual a enumeração dos restos de objetos utilizados para a fabricação de um brinquedo na infância sugere os restos de discurso manipulados pelo poeta adulto, cuja atividade é acrescida de uma intenção crítica bem determinada: "E lixa nº 2/ia esquecendo"[78]. Essa intenção crítica é retomada, de maneira ainda mais incisiva, no poema imediatamente posterior, "Bricoleur II", a partir do relevo dado ao verso inicial em caixa-alta: "INDÚSTRIA DA CUTELARIA"[79].

Poesia do cutelo que vai retalhando em profundidade e nas mais diversas direções a "Ordem e Progresso"[80] da então emergente classe média brasileira e do espaço político-cultural neodependente em que ela se acha inserida (confira-se a função irônica de "Comunhão")[81], *Crescendo* dessacraliza e põe abaixo mitos e ritos "uniformizadores" ("Um e Todos")[82] que vão desde os heróis dos *comic books* e das telas do cinema até os mais variados personagens históricos que atuam no cenário da "província ultramarina". Nada passa despercebido ("Eu sei Tudo")[83], à atenção que esquadrinha todos os espaços e linguagens onde se patenteiam ou se refugiam os valores ideologicamente instituídos. Desse modo, o *tout vu*[84] do momento histórico atingido pelo texto age como metáfora do período da sua produção literária – os anos 70 –, cuja vocação autoritária adquire, então, para o leitor o aspecto de algo *déjà-vu*...

A liberdade que circunscreve o poeta e faz do interdito o campo de batalha da poesia – sabe-o bem Silviano, relembrando Murilo Mendes em "Poesia Liberdade"[85] – requer, para que se atinja o alvo visado, a parceria ativa do leitor, pois o texto "Só faz sentido/quando se preenche com

76. *Idem*, p. 66.
77. *Idem*, p. 15.
78. *Idem*, p. 108.
79. *Idem*, p. 109.
80. *Idem*, p. 62.
81. *Idem*, p. 88.
82. *Idem*, p. 87.
83. *Idem*, p. 58.
84. *Idem*, p. 39.
85. *Idem*, p. 100.

outro sentido"[86], ou seja, quando sua própria economia interna funda-se na *alteridade* e a instiga no nível da leitura. Ora, *Crescendo* abre espaço para o leitor quando recusa sujeitar a experiência individual e social rememorada à ordenação monolítica de um *eu* centralizador, pondo em xeque concomitantemente o estatuto da autoria e da propriedade literária (como ocorrera, de modo diverso, em *O Banquete*), através da apropriação da assinatura de textos alheios que passam a funcionar numa relação dialógica.

Ler-se em textos e ser lido por eles – eis a meta da revisão memorialista na qual o testemunho "se torna registro da experiência de muitos, de todos que, pertencendo ao que se denomina uma geração, julgam-se a princípio diferentes uns dos outros e vão, aos poucos, ficando tão iguais, que acabam desaparecendo como indivíduos"[87]. Assim, o dialogismo que é inerente à revisão memorialista atinge tanto o nível da produção quanto o da recepção textual.

Em "Esses Textos", poema de encerramento do livro, a importância do papel do leitor é acentuada, por intermédio da relação entre o "ritmo" da escrita e o da leitura e do intercâmbio de experiências que nelas se entrecruzam:

> O duplo estilete
> do texto e da leitura,
> do autor e do leitor[88].

Se o leitor é capaz de conectar os segmentos "vazios" do texto, indicadores da sua potencialidade, desvencilhando-se dos possíveis estereótipos que compõem seu repertório lingüístico-literário, "como quem quer tirar/camisa usada e suada"[89], ele vê ampliado esse mesmo repertório e, em conseqüência, a visão de si e do mundo. Tal esforço que compreende, inicialmente, o afastamento da "bruta realidade"[90] para que ela possa ser melhor percebida, num movimento de retorno desalienante, não advém da autoridade do autor e da força legitimadora que possa imprimir ao texto, mas surge do confronto entre o que é dito e a "biografia" do leitor, no corpo-a-corpo da comunicação multifacetada:

> A dupla tatuagem
> contra o próprio corpo
> e a realidade bruta.

86. Cf. "Faça (Como Fazer?) Sentido", em Santiago, *Vale Quanto Pesa*, p. 11.
87. Santiago, *Crescendo...*, p. 126. Palavras de Antonio Candido em Holanda, *Raízes do Brasil*, p. XI.
88. *Idem*, p. 125.
89. *Idem*, p. 124.
90. *Idem*, p. 125.

A tatuagem que se imprime
para poder forçar
a barra.

A tatuagem que o corpo,
depois de violado,
tatua. Violentando[91].

A visão do Outro que a historiografia oficial busca recalcar inscreve-se no corpo do texto e através dessa inscrição autor e leitor se lêem, não à procura de reconhecimento narcísico do Mesmo, mas enquanto corpo histórico configurado no percurso da própria estória. Esse processo – radicalizado nas páginas de *Em Liberdade* (1981), como se pretende mostrar nos capítulos seguintes deste trabalho – está presente também em *Stella Manhattan* (1985), que retoma, ampliando em novas direções, procedimentos e linhas definidoras do itinerário poético-narrativo de Silviano.

O Eu Desdobrado

Stella Manhattan incorpora a vivência do autor às vicissitudes enfrentadas pelos personagens, não com o objetivo de mascarar experiências autobiográficas, mas com o intuito de questionar o legado burguês da separação entre vida e arte, entre criador e leitor. Inspirado nos *Bichos*, de Lygia Clark, e em *La Poupée*, de Hans Bellmer, o texto busca tornar possível obter com a palavra resultado semelhante ao obtido pelos referidos artistas com a linguagem plástica, ou seja, "o sensualismo do corpo com a obra de arte, do desejo com o objeto para melhor compreendê-lo"[92], meta enunciada por deslocamento, em relação ao livro em processo de fatura, por Marcelo:

> Quero fazer um poema, um livro, onde a apreensão pelo tato seja o que importa. Pedir ao leitor que pegue as palavras com as mãos para que as sinta como se fossem vísceras, corpo amado, músculo alheio em tensão. Que as palavras sejam flexíveis, maleáveis ao contato dos dedos, assim como antes, na poesia clássica, elas eram flexíveis e maleáveis quando surpreendidas pela inteligência. Quero que a polissemia poética apareça sob a forma de viscosidade. Que não haja diferença entre apanhar uma palavra no papel e uma bolinha de mercúrio na mesa[93].

A conciliação de tal propósito com a matéria tratada e a dimensão política a ela inerente – a ação de jovens brasileiros contra representantes

91. *Idem, ibidem.*
92. Santiago, *Stella Manhattan*, p. 127.
93. *Idem*, p. 128.

do regime militar pós-64, em Nova Iorque – destina-se a provocar um curto-circuito no horizonte de expectativas do leitor habituado ao consumo de textos memorialistas de cunho documental que, sobretudo a partir de *O que é Isso, Companheiro?* (1979), de Fernando Gabeira, prosperam no espaço literário brasileiro. Distante da preocupação estritamente referencial e da transparência denotativa dominantes na maioria desses textos-depoimento[94], *Stella Manhattan* não privilegia o referente em detrimento da linguagem, pois, conforme sugere a epígrafe de Bonnard, "não se trata de pintar a vida. Trata-se de tornar viva a pintura"[95].

É nessa direção que atua o capítulo "Começo: O Narrador", que interrompe abruptamente a ação narrada e, ao fazê-lo, não só contribui para alertar o leitor para o fato de "como são falsos os romances que só transmitem a continuidade da ação, mas nunca transmitem a descontinuidade da criação"[96], como instaura um momento decisivo de reflexão a respeito das relações entre obra e autor. A voz narrativa, até então em terceira pessoa, assume uma primeira pessoa que se desdobra numa outra, a do autor, com a qual passa a dialogar. Nesse processo de especularização – nítida reminiscência gideana transfigurada[97] –, o autor torna-se seu próprio interlocutor, o que lhe permite, através da renúncia momentânea à "impessoalidade" da terceira pessoa, manifestar-se autobiograficamente enquanto escritor em ação, ao mesmo tempo em que aparece ficcionalizado como um objeto entre outros objetos narrativos, um personagem entre personagens. Assim, mediante a contraposição entre a imagem do crítico e a do criador, é passada em revista a trajetória literária do autor[98] e são discutidas as coordenadas da obra presente.

Na verdade, o que é colocado em questão é o modo como a acumulação capitalista enforma a produção artístico-cultural do Ocidente, acorrentando-a à norma "usurária" de controle e domínio da energia e da força libidinal dos diferentes indivíduos que compõem a sociedade, o que reforça a separação entre vida e arte, entre o universo mercantil do trabalho e o universo do prazer. Contra o pragmatismo do saber da *contenção*, álibi para manter recalcado o desejo, cabe à arte atuar como uma "maquinação

94. Veja-se, a propósito, Miranda, "*Os Carbonários* e *Reflexos do Baile*: Aspectos Estruturais", pp. 49-59.
95. Santiago, *Stella Manhattan*, p. 9.
96. *Idem*, p. 86.
97. Dällenbach destaca a seguinte cena do *Journal*, de Gide, para mostrar como ele se inspira na palavra e na escrita de seu duplo, configurado especularmente: "Escrevo sobre esse pequeno móvel de Anna Shackleton que, na rua de Comailles, se encontrava no meu quarto. Era lá que eu trabalhava; eu o amava porque no espelho duplo acima da escrivaninha onde eu escrevia, eu me via escrever; entre cada frase eu me olhava; minha imagem me falava, me fazia companhia, me mantinha em estado de fervor". Cf. Dällenbach, *Le récit spéculaire*, pp. 26-27.
98. Cf. as referências indiretas a *Em Liberdade* e a *O Banquete*, em Santiago, *Stella Manhattan*, pp. 72, 73, 76.

ousada"[99] de gozo, um desperdício de energia, como é sugerido por duas metáforas: o leite que transborda da xícara[100] e o galope do cavalo[101]. Para que tal processo se efetue, é necessária a anulação do autor, isto é, que sua subjetividade seja abolida para que ele possa funcionar como uma "caixa acústica"[102] onde ressoe o desejo, e o corpo, então liberado, possa ser fruído e "se expresse significativamente para o outro"[103]. Só assim o prazer da escrita pode ser compartilhado pelo leitor e o texto, mediante um ato comum de ação, de comunicação, pode combater simultaneamente a repressão ideológica e a repressão libidinal:

> El poeta qua-quaquaqua-quá es um jodedor, eso si. A fucker. A motherfucker. Fode tão somente pelo prazer de escrever. Por isso é tão fodido. The novelist is a fucker who fucks only to be fucked. El novelista es un jodedor que fode só pelo prazer de escrever[104].

À primeira vista desvinculada do desenrolar dos eventos narrados, a (auto)reflexão encetada pelo texto é deles indissociável. Primeiro, pelo fato de que o corte efetuado na progressão da narrativa age como um índice estrutural eficaz de oposição à "correria pra frente"[105], ao progresso irrefletido das sociedades capitalistas avançadas, que desemboca no espectro ameaçador da destruição nuclear[106]; segundo, porque mantém estreita conexão com as experiências vivenciadas pelos personagens. Nesse sentido, não é por acaso que o palco de ação destes seja Manhattan, nem que o papel de destaque seja desempenhado por Stella-Eduardo. A sua "marginalidade" sexual acentua não só a possibilidade de o corpo desejar livremente, desvencilhado das amarras da Santíssima Trindade da repressão – o Pai, o Papa, o Rei[107] – como o torna, por si mesma, vítima e bode expiatório do *establishment*. Este é sugerido, significativamente, pela interferência da vizinha, voz "coral" do senso comum, no início da narrativa e no final, como a emoldurá-la, declarando a periculosidade de Stella-Eduardo – *a very dangerous man*[108] – e a necessidade de sua eliminação: "Pode ficar sem susto que desta vez vão matá-lo"[109].

A intolerância à *diferença* e a manutenção da pletora autoritária assumem maior relevo na economia textual através da figura do Prof. Aní-

99. A expressão é de Barthes, *O Prazer do Texto*, p. 12.
100. Cf. Santiago, *Stella Manhattan*, p. 68.
101. *Idem*, p. 73.
102. *Idem*, p. 76.
103. *Idem*, p. 77.
104. *Idem*, p. 76.
105. *Idem*, p. 91.
106. *Idem*, pp. 90-91.
107. *Idem*, p. 273.
108. *Idem*, p. 274.
109. *Idem*, p. 275.

bal. O corpo imobilizado na cadeira de rodas, o cérebro a serviço das forças da repressão brasileira nos Estados Unidos e comprometido com o endosso irrestrito da "crueldade do sonho americano"[110], Aníbal (atente-se à motivação irônica do nome) é o depositário do saber paternalista, excludente, fundado na retórica da "competência", da "verdade", da "lógica", enfim, da Ordem. Centrado nesses valores, pretensamente isentos de contaminação ideológica, o seu discurso impede o aflorar da contradição e não abre espaço à réplica, mesmo quando aparenta aceitá-las, como no caso da discussão com Marcelo[111]. Se se tem em vista o episódio imediatamente posterior a esse, o da biblioteca, em que a "seriedade" e a "elevação" das reflexões de Aníbal são pontuadas pelo desvario sexual e pelos insultos de Leila, sua mulher, recurso pelo qual são rebaixadas e demolidas, percebe-se melhor a função "perversa" do saber de que Aníbal é o guardião e a extensão da prática reacionária dele resultante[112].

A contundente contraposição entre Aníbal e Leila – ele, "imóvel e cego e surdo"[113], ela, "potro selvagem"[114], "o desejo em chaga aberta"[115] – permite elucidar o modo como a rigidez do *corpus* do saber de Aníbal transparece no seu corpo físico e nele se inscreve, dando lugar a uma relação de interdependência. A cena da masturbação deflagrada pela visão do contato sexual de Leila com o caubói, na rua, desempenha uma função relevante. Além de incluir um traço sadomasoquista evidente, a satisfação do desejo de Aníbal, ao pressupor o corpo fechado em si mesmo e distante do contato com Outro corpo, encerra um forte componente narcísico, o mesmo que define a função cumulativa e "masturbatória" do seu saber, orientado também para si e como tal indissoluvelmente ligado e dependente da única imagem na qual poderia reconhecer-se, a imagem do poder totalitário, deslocada na figura do caubói que possui Leila e na qual Aníbal se projeta.

O fato de o texto dar *voz* e *corpo* à razão monolítica representada por Aníbal tem como conseqüência que o desnudamento crítico da função do intelectual a serviço do poder não se efetua de maneira acadêmico-professoral, nem se estrutura de modo monológico; se assim fosse o texto seria certamente conduzido àquilo a que se contrapõe. Em sentido semelhante, a rememoração ficcional da história brasileira recente, sem deixar

110. *Idem*, p. 134.
111. *Idem*, pp. 121-136.
112. Repare-se na epígrafe, retirada da *Odisséia*, de Homero, que abre o capítulo referente ao episódio da biblioteca, e na função irônico-pedagógica que ela adquire no texto: "Nenhum passa daqui, sem que das bocas / Nos ouça a melodia, e com deleite / E instruído se vai". (Santiago, *Stella Manhattan*, p. 139.)
113. *Idem*, p. 144.
114. *Idem*, p. 147.
115. *Idem*, p. 190.

de ater-se evidentemente ao aspecto doloroso e trágico da perseguição política e seus indefectíveis corolários, como a delação (caso de Aníbal) e a tortura (que remete ao cel. Valdevinos Vianna, aliás, Viúva Negra), procura desmitificar a retórica da "lengalenga revolucionária"[116] dos jovens exilados. Na discussão entre Marcelo e Stella-Eduardo sobre o assunto[117], a teoria e a prática política do primeiro são postas em questão pelo humor derrisório do segundo, que investe contra a falácia autoritária e a lógica maniqueísta de que, por vezes, aquelas se revestem:

> "Um brinde, Marcelo, tchin-tchin, um brinde à nossa pusilan pu-si-la-ni-mi-da-de uff!" e com o copo procura o copo de Marcelo e continua "Tá na hora de dar por encerrado o filme sobre a Revolução cubana na América do Sol com cast escolhido a dedo entre as estrelas da Atlântida, Anselmo Duarte no papel principal, não podia ser outro, e Fada Santoro, a pérfida boneca dos cabelos negros, interpretando tan-tan-tan-tan a irmã de Fidel Castro, Juanita, a renegada da família, caráter corrupto e detratora dos heróis revolucionários"[118].

Se por um lado é ressaltada, na discussão, a alienação política de Stella-Eduardo, por outro, é colocada em relevo a "visão muito lógica e dura da vida"[119] que tem Marcelo, ao separar a vivência política da vivência privada, mantendo-as inutilmente imunes às contradições recíprocas. É a partir, contudo, do entrechoque de forças contraditórias, através do desdobrar incessante, "em dobradiça", seja dos personagens, seja da própria estrutura narrativa, que *Stella Manhattan* contribui para desatar os nós ideológicos que entravam o diálogo efetivo entre a vida e a arte sem abolir a ambigüidade a ele inerente. A ampliação do campo de manobra do texto repercute, então, na leitura, abrindo espaço para a atuação produtiva do leitor no diálogo textual.

Como se pode depreender do que foi exposto, apesar da grande variedade de temas, formas e linguagens, a produção literária que Silviano Santiago vem desenvolvendo apresenta um fio condutor responsável por sua unidade e organicidade. Trata-se da reconstituição crítica do passado pela memória de um *eu* desdobrado numa multiplicidade de papéis na retrospecção desencadeada na cena textual e que, assim ficcionalizado, desfaz a possibilidade de correspondência direta e imediata com a pessoa empírica do autor.

A desconstrução da subjetividade e autonomia do *eu*, levada a cabo pela construção memorialista, além de liberar a obra da ingerência limitadora da biografia do autor, denuncia o equívoco da exatidão autobiográfica calcada na verdade e na sinceridade confessionais, fazendo com que o

116. *Idem*, p. 179.
117. *Idem*, p. 180 *et seq.*
118. *Idem*, p. 180.
119. *Idem*, p. 184.

texto deixe de servir de mero pretexto para a expansão narcísica. Para tanto contribui também a própria dominante intertextual da obra de Silviano, ao destituir o discurso de um centro gerador fixo e ao retirá-lo da tutela exclusiva de um autor.

4

A DEMANDA DOS TEXTOS
MEMÓRIAS DO CÁRCERE E *EM LIBERDADE*

Le récit doit être interprété comme la traduction du nom propre dans une histoire qui le transforme en nom commum.

JACQUES DERRIDA

Os textos de Graciliano Ramos e os de Silviano Santiago até aqui abordados, quando vistos de uma perspectiva geral, permitem o traçado de uma linha comum que os aproxima, tendo em vista não a determinação de influências, mas o enfoque do que os torna semelhantes e diferentes. Apesar de serem produções culturais de períodos históricos específicos e de se realizarem de modo também específico, esses textos têm em comum a vocação memorialista e o jogo a ela inerente da escrita enquanto manifestação autobiográfica e enquanto invenção ficcional.

Os romances de Graciliano em primeira pessoa não se fundam sobre a evidência de um sujeito pleno, mas se abrem a um espaço de perquirição mais vasto, que não se situa apenas no âmbito de uma possível interioridade reconstituída. O texto postula-se não como termo final onde se decide a totalidade e unicidade do indivíduo, mas como interrogação, deixada em aberto na sua disparidade e indefinição. Por um sistema de desvios e denegações, a suposta plenitude da palavra autobiográfica é desconstruída, dando lugar a um processo no qual os problemas do mundo vivenciado não se colocam em termos restritos de individualidade, pois a história pessoal faz-se concomitantemente interior e exterior ao sujeito e mesmo à sua revelia.

A realidade do sujeito de referência, no universo romanesco, é deslocada e excede ou ultrapassa a criatura semimítica que precede o *eu* autobiográfico e para a qual este às vezes tende a pender. Para os personagens de Graciliano obcecados e aturdidos pela tarefa de (re)compor a vida pela linguagem, não se trata de escrever o que são, mas de ser escrevendo. Isso faz deles não um conteúdo de enunciado e sim um efeito de enunciação que os define pela dessemelhança à imagem que se propunham de si antes de detonado o processo escritural e, em outro nível, pela dessemelhança em relação à imagem do autor que lhes deu vida no papel. Assim, a idéia do "conhecimento de si" que têm èsses personagens acaba revelando-se uma construção móvel e aleatória, em constante alteração diante das "surpresas" que têm a respeito de si próprios.

O mesmo ocorre quando Graciliano se coloca diretamente em cena no texto, como em *Infância* e *Memórias do Cárcere*, onde a sua "necessidade de expressão se transfere [...] do romance para a confissão, como conseqüência de marcha progressiva e irreversível"[1], embora sua presença enquanto mola propulsora da encenação textual não chegue a efetuar a síntese explícita e o desvelamento total do *eu*, mas termine por acentuar seu caráter fragmentário, lacunar e contraditório. Tome-se como exemplo evidente dessa situação o contraponto entre *Infância* e "Auto-Retrato aos 56 Anos"[2], tendo-se em vista que o primeiro texto pode ser considerado como o inventário da origem, direcionado para a determinação do ponto de partida da formação do *eu*, e o segundo, por supor a proximidade iminente da morte, como declaração testamentária de todo um trajeto de vida percorrido. Em ambos os textos, a expectativa de síntese e/ou desvelamento do *eu* é desfeita e a sua fragmentação é reforçada. Em *Infância* isso se dá pela própria estrutura fragmentária[3] do narrado, decorrente da impossibilidade de ordenar cronologicamente os eventos rememorados, de estabelecer uma linha nítida de continuidade e articulação entre eles e de preencher as lacunas vivenciais/textuais, sem se falar da ambigüidade da relação entre ficção e autobiografia, resultante da investidura ficcional assumida pela narrativa. No "Auto-Retrato", a quebra da referida expectativa decorre do efeito de "estranhamento" que a terceira pessoa instala num texto de nítido teor e intenção autobiográfica, cindindo o *eu* do retratista e o do retratado e reduzindo o retrato à enumeração distanciada de

1. Candido, *Ficção e Confissão*, p. 58.
2. Publicado pela primeira vez em *Letras e Artes*, de 1º de agosto de 1948 e hoje acessível na contracapa de Ramos, *Cartas*.
3. Fernando Cristóvão nega o caráter fragmentário da obra de Graciliano, preferindo defini-la pela metonímia, que lhe daria unidade estrutural e estilística. Trata-se, evidentemente, de uma visão crítica que considera a fragmentação de modo pejorativo e que parte do pressuposto do sujeito como um todo unitário, para cuja articulação concorreriam, obrigatoriamente, seus diversos desdobramentos textuais. Cf. Cristóvão, *Graciliano Ramos: Estrutura e Valores de um Modo de Narrar*, p. 87 *et seq*.

traços díspares, o que desautoriza a leitura centrada numa unidade conclusiva que busque delinear, sem fraturas, a face do retratado.

Considerando-se o conjunto da obra de Graciliano dada a público, hoje o leitor é capaz de, através do jogo de relações, combinações e contratos ou pactos de leitura que ela oferece, melhor perceber que os seus dois pólos – o ficcional e o autobiográfico – agem e retroagem mutuamente, ora elidindo uma face do autor, ora acentuando uma outra, fazendo com que o confronto entre os "biografemas" disseminados na tessitura romanesca e a revisão autobiográfica dos livros memorialistas não se transforme numa equação simplista, artificiosa e redutora das tensões que percorrem a aventura experimental e enigmática do *eu* com a linguagem. Nesse sentido, *Memórias do Cárcere* não pode ser tomada exclusivamente como termo final de uma obra e de uma vida, mas constitui ponto de entrecruzamento de ambas, unindo, por mais paradoxal que possa parecer, a consciência da precariedade do sujeito com sua firme resistência à seriação do indivíduo e à coletivização alienante que a experiência carcerária intensifica e aguça. O texto passa a funcionar como arma revolucionária, no sentido de proporcionar ao seu produtor manter-se como indivíduo privado e social, como testemunho de "vigilância democrática"[4] efetiva, compartilhada com o leitor e aberta ao futuro.

No caso de Silviano Santiago, embora sua obra se encontre ainda em processo, podendo ou desviar-se dos caminhos até então percorridos ou continuar a trilhá-los, a reconstituição do passado por ela efetuada revela um trabalho intencional de desconstituição da figura original, mítica e fabulosa do sujeito. A filtragem de situações e eventos rememorados dissocia-se de uma visão exclusiva e fortemente individualista: a memória do passado, ao desvincular-se das cadeias do *eu* autobiográfico e ao propor-se simultaneamente como memória de textos alheios, apropriados e reelaborados, contribui para desfazer a noção de "saber do sujeito"; denuncia o quanto de ilusório e ideológico ela contém, além de demonstrar a cilada e o artifício próprios às realizações autobiográficas mascaradas pela certeza do desvendamento e conhecimento "naturais" do *eu*.

A negativa de Silviano de sujeitar a experiência rememorada e o testemunho histórico à subscrição autobiográfica, além de colocar sua obra de modo mais radical que a de Graciliano fora do espaço onde se desenha com nitidez a oposição entre fictício e não fictício, reforça o desejo parricida nela disseminado da morte do autor enquanto dono inconteste da palavra do texto. O parricídio não é apenas uma coordenada temática constante, desenvolvida de maneira mais detalhada e visível em "Pai e Filho" e *O Olhar*, pois ultrapassa o âmbito das relações familiares encenadas, destituindo-as da (a)feição pessoal que possam fazer supor, já que a morte do

4. Milliet, *Diário Crítico (1953-1954)*, p. 128.

pai é inerente à própria gênese e estruturação do texto e ao intento desconstrutor que o caracteriza.

O fato de o texto liberar-se da paternidade do autor torna improcedente tentar reduzir a escrita à idiossincrasia de uma identidade, apesar do desejo que o leitor possa ter de fazê-lo. No "fingimento" de *Em Liberdade*, ponto nodal desse processo, dois fatores merecem inicialmente atenção: o primeiro diz respeito à liberdade, presente desde o título, de o texto engendrar-se e funcionar como um enxerto de vários gêneros, sem se fixar em nenhum deles em particular; o segundo, correlato ao primeiro, remete ao fato de que o texto se realiza sob o signo de um duplo desdobramento, pois é dado como o diário íntimo de Graciliano Ramos, supondo como tal o desdobramento entre o *eu* observado e o olhar crítico que o observa, e é simultaneamente uma ficção de Silviano Santiago.

Para melhor compreensão desse teatro de máscaras estranho e inquietante[5], onde se fala de um *eu* que é um *outro* e que resulta de um projeto textual de objetivos bem determinados, é necessário deter-se nas declarações de Silviano sobre *Em Liberdade* arroladas abaixo.

a. Sobre a indefinição do lugar ocupado pelo livro no quadro classificatório dos gêneros literários: "Prosa limite – creio que seria a melhor etiqueta para *Em Liberdade*. É biografia e não o é; é crítica literária e não o é. É intersecção de dados biográficos com crítica literária, usando como elemento catalisador o delírio e a liberdade da ficção"[6].

b. Sobre a razão do recurso à forma de diário: "Escolhi um momento crucial da sua [de Graciliano] biografia (quando saiu da cadeia em 1937, no Rio de Janeiro), momento este que não tinha sido explorado literariamente por ele próprio. A forma de 'diário' se impôs como decorrência disso. E mais, como conseqüência de uma frase de Antonio Candido, que me instigou muito no período em que bolava o livro. A frase é a seguinte: 'A preocupação com os problemas da análise interior se transfere para a autobiografia, primeiro em tonalidade fictícia, depois em depoimento direto. Graciliano não se repetia tecnicamente, para ele uma experiência literária efetuada era uma experiência humana superada' "[7].

c. Sobre o fato de a escolha ter recaído em Graciliano Ramos: "Porque queria que a tensão dramática do livro girasse em torno da questão do intelectual e o poder. Queria, ainda, que o problema não fosse visto da perspectiva linear da História. A situação de Graciliano em 37 seria o ponto de intersecção de uma linha que vinha do passado (o 'suicídio' de

5. Problema que remete à "inquietante estranheza", ao *unheimlich* conceituado por Freud, como se verá posteriormente.

6. Santiago, "Graciliano Ramos em Liberdade: Conta Silviano Santiago", p. 5.

7. *Idem*.

Cláudio Manoel da Costa); e outra que vinha do futuro (o caso Herzog). No ponto se concensa [*sic*] a reflexão sobre a atuação do intelectual brasileiro em períodos de regime autoritário e conservador"[8].

As questões suscitadas por essas declarações dizem respeito tanto à intenção que preside a feitura do texto quanto ao seu modo específico de composição. Estudando teoricamente o diário íntimo, Béatrice Didier refere-se aos diários escritos na prisão – caso de Sade e de Anne Franck, por exemplo – e ao diário *como* prisão, ou seja, ao caráter carcerário que lhe é inerente, já que ao escrevê-lo o autor "cria para si uma prisão isolando-se facilmente dos que o circundam, refugiando-se na sua escrita, que se torna uma espécie de masmorra"[9].

Além disso, a autora constata que o período de escrita desse refúgio-masmorra que é o diário pode corresponder, no caso de um escritor que tem uma obra romanesca, a períodos em que a imagem de si encontra-se fortemente ameaçada, em que o *eu* parece dissolver-se sem cessar e em que o diarista acha-se preso ao fantasma do "corpo despedaçado"[10].

Em vista dessa situação que, sem dúvida, condiz com a situação de Graciliano após ser libertado do cárcere e com o que é relatado nas páginas de *Em Liberdade*, fica patente a pertinência "estrutural" da escolha da forma de diário por Silviano e o efeito paradoxal dessa escolha, já que ela reverte a expectativa de reforço e prolongamento da experiência carcerária no interior de uma modalidade de escrita tendente ao encarceramento de seu produtor. Por outro lado, a forma enquanto prisão é vista por Silviano em relação ao contexto cultural brasileiro e latino-americano, do seguinte modo:

> Vivemos numa Nação culturalmente dependente. O melhor de nossa cultura tem sido o melhor da cultura européia e norte-americana. Mas é preciso aceitar a cultura dominante como carcerária. A forma mais ativa da cultura brasileira é a revolta contra essa prisão. No entanto, muitas vezes uma forma-prisão pode dar conta melhor da condição do latino-americano do que um depoimento sincero sobre a prisão[11].

8. *Idem, ibidem.*
9. Didier, *Le journal intime*, p. 12.
10. *Idem*, p. 111 *et seq.*
11. Santiago *apud* Coutinho, "O Diário Íntimo que Graciliano Ramos (não) Escreveu". O referido "Depoimento Sincero sobre a Prisão" remete a uma grande parte de textos memorialistas de cunho político da década de 70. Em artigo publicado à mesma época da declaração citada, no *Leia Livros*, p. 13, e intitulado "Pizza, Tevê e Utopia", Silviano Santiago, ao historiar a trajetória narrativa de Fernando Gabeira, destaca que, ao contrário do "mau memorialismo", "a ficção não é feita com o consentimento e o assentimento das pessoas", como quer Gabeira em *O Hóspede da Utopia*, pois "quando o romancista trabalha o sonho dos outros, satisfazendo-os, ele não os deixa agir. Se for uma ficção contundente, leva o homem a refletir pelo devaneio. Se for uma ficção pasteurizada e global, encolhe o cérebro do homem no sono, onde ele sonha sua própria frustração. A utopia não corre os riscos da ficção, mas outros: os da ação. A boa ficção corre os bons riscos do conhecimento".

O diário fictício produzido por Silviano é não só uma realização que radicaliza tecnicamente as experimentações textuais levadas a cabo por Graciliano, mas é também uma retomada atualizada das preocupações deste enquanto intelectual, registradas artisticamente nas *Memórias do Cárcere*. Por conseguinte, a investigação que Silviano vem desenvolvendo sobre o papel do intelectual na sociedade brasileira ultrapassa os limites da sua ensaística, refluindo para o espaço de suas produções literárias, as quais, ao se constituírem pela conjunção entre crítica e criação, participam a seu modo daquilo que, nas palavras de Antonio Candido citadas e referendadas por Silviano, constitui o cerne mais instigante da obra de Graciliano, isto é, a correlação efetiva entre experiência humana e experiência literária.

Pode-se afirmar, pois, que a fuga empreendida por *Em Liberdade* da prisão de uma forma ou fórmula se dá mediante a (des)articulação plural de formas como a biografia, a crítica literária, a ficção e mesmo a autobiografia. O livro superpõe dados biográficos de Graciliano Ramos e traços autobiográficos de Silviano, na medida em que a prática intelectual de ambos está sujeita a contradições semelhantes, pois tem lugar numa sociedade que, apesar das transformações históricas ocorridas, mantém ainda características autoritárias e conservadoras. Entretanto, essa linha comum, que permite que a experiência de um indivíduo seja vista através da experiência de outro e que ambas se esclareçam mutuamente, não significa a abolição da diferença. É no espaço lúdico da semelhança e da diferença que se colocam *Memórias do Cárcere* e *Em Liberdade*. Nada melhor para dar conta da relação das duas obras do que abordá-las a partir de uma perspectiva específica da *tradução*.

Operação Tradutora

O uso mais corrente da tradução é o que consiste na interpretação dos signos verbais de uma determinada língua por meio de uma outra. Jakobson denomina essa espécie de tradução "interlingual" e identifica mais outras duas: a tradução "intralingual" ou reformulação, que consta da interpretação dos signos verbais por outros signos da mesma língua, e a tradução "intersemiótica", que compreende a interpretação dos signos verbais por meio de sistemas não verbais, como o cinema, a pintura, a música ou a dança[12]. No caso particular da tradução poética, Jakobson conclui ser

12. Cf. Jakobson, *Lingüística e Comunicação*, pp. 64-65. Um bom exemplo de tradução "intersemiótica" é o filme *Memórias do Cárcere*, de Nelson Pereira dos Santos. A relação entre o filme e o livro, da perspectiva da tradução, foi estudada por Schnaiderman, "Nelson e Graciliano: Memórias do Cárcere".

possível apenas a "transposição criativa", visto ser a poesia, por definição, intraduzível, já que nela as equações ou constituintes do código verbal são elevadas à categoria de princípio constitutivo do texto, indissociáveis da sua significação específica e exclusiva. Dessa perspectiva, a fidelidade estreita ao original é abolida, em prol da criatividade, mais apta a cumprir a finalidade última da tradução que, levando-se em conta a diversidade de códigos nela envolvidos, é a de transmitir uma mensagem equivalente à do texto original.

A posição de Jakobson a respeito da finalidade da tradução diferencia-se nitidamente da de Walter Benjamin, que, em "A Tarefa do Tradutor", ensaio de 1921, postula que a tradução tem por objetivo primordial exprimir a relação mais íntima e invisível entre as línguas, não podendo, por esse motivo, visar substancialmente à comunicação. Somente uma tradução que não seja a comunicação de alguma coisa pode revelar a necessidade de não reproduzir o sentido, mas a de fazer repercutir a relação entre o sentido e a intenção que o produz[13].

A tarefa do tradutor consiste não em transmitir o que numa obra é comunicação, nem em recriar o seu lado fugidio, misterioso ou verdadeiramente poético, mas em tornar visível na transparência da própria língua o quanto o sentido de uma obra esconde. A tradução é uma "forma" que vive da diferença das línguas e cuja autonomia é mostrada diretamente pelo original, que contém a própria traducibilidade, a possibilidade de trans-significar em outra língua o seu mais que sentido, a sua "sobrevivência" histórica. Na história, o significado da obra se distende e isso ocorre, sobretudo, na tradução, ou na sua possibilidade, que pode mostrar apenas como "as línguas não são estranhas entre si, mas, *a priori* e sem levar em conta as relações históricas, afins naquilo que querem dizer"[14].

O fato de a afinidade das línguas ser apriorístico e realizar-se somente na diferença entre elas implica que não há uma relação de linearidade entre a tradução e o original. Tanto a língua deste como a daquela transformam-se no decorrer do tempo: a tradução é o interpenetrar-se de dois campos de transformações lingüísticas. O lugar de resolução das tensões produzidas pelas diferenças das línguas é "meta-histórico" e como tal não é "acessível a nenhuma delas particularmente" e tende à "pura língua", "à totalidade de suas intenções reciprocamente complementares"[15].

Vivendo provisoriamente da estranheza das línguas, a tradução não consiste na restituição do sentido, restituição que seria o afirmar-se da tautologia, o reproduzir da identidade que neutraliza as diferenças lingüísticas. Desnudar o núcleo da língua pura – fazer do simbolizante o pró-

13. Cf. "Il Compito del Traduttore", em Benjamin, *Angelus Novus: Saggi e Frammenti*, p. 49.
14. *Idem*, p. 42.
15. *Idem*, p. 44.

prio simbolizado[16] – é o único e maior poder da tradução: nessa língua pura que a nada visa e nada exprime, a palavra alcança a não expressão e somente assim atinge a esfera da pura criatividade. Transformar as palavras em esfumaturas cromáticas ou em pura música, em uma língua que não necessite ser traduzida é, segundo Fabrizio Desideri, "a verdadeira intenção e a utopia de toda tradição poética hermético-esotérica"[17], à qual Benjamin pertence e que é vista por ele através da perspectiva de uma redenção messiânica.

Ao enfatizar que a tradução é a *sobrevivência* histórica do texto e uma *forma* regida pela lei de outra *forma*, sendo a fidelidade expressa por uma "operação estranhante" na qual o tradutor alarga e aprofunda a própria língua mediante a língua estrangeira, a teoria benjaminiana da tradução diferencia-se radicalmente da teoria tradicional. Entretanto, em virtude do seu caráter idealista, platonizante e esotérico, como alerta Haroldo de Campos empregando uma expressão de Derrida, ela permanece presa à "clausura metafísica"[18], por supor a convergência final de todos os originais à "autotransparência do Texto Único, o Significado Transcendental, o Texto da Verdade"[19], no silêncio da língua adamítica, pré-babélica[20].

A partir da leitura de *Variations sur les Bucoliques*, de Paul Valéry, e de textos de Borges, sobretudo *Pierre Menard, Autor del Quijote*, Haroldo de Campos postula a supressão da noção de Texto Único, em favor da tradução como jogo intertextual da diferença. Para tanto, ressalta os pontos básicos das formulações do poeta francês sobre o ato de traduzir, a saber: a idéia da literatura como operação tradutora permanente, como atividade intertextual generalizada, que resulta na relativização da categoria da originalidade; a desconstituição do dogma da fidelidade estrita à mensagem, ao conteúdo cognitivo; a idéia de "estranhamento" concernente à operação tradutora e a negação do caráter intermediário da linguagem poética e do seu aspecto meramente veicular de transmissão de conteúdos[21].

Para Valéry, poesia e tradução de poesia são operações tradutoras, atividades transformadoras análogas, em que a especificidade do poeta determina-se pelo ato de "trazer as idéias às formas, enquanto que o tradutor, emancipado dessa preocupação, lidaria diretamente com essas formas

16. *Idem*, p. 50.
17. Desideri, *Walter Benjamin il Tempo e le Forme*, p. 116.
18. Campos, "Para Além do Princípio da Saudade", p. 6.
19. *Idem*, p. 7.
20. Sobre o problema da língua, "Sulla Lingua in Generale e Sulla Lingua dell'Uomo", em Benjamin, *op. cit.*, pp. 53-70.
21. Cf. Campos, "Paul Valéry e a Poética da Tradução", pp. 2-3.

já significantes"[22]. Desse modo, o tradutor não visaria à amoldagem do seu texto ao original, mas a conseguir apreender o "modo de intenção" deste e fazer ressoar sua latência no texto traduzido. Nesse (re)encontro de latências ou nesse "jogo rememorativo da tradução"[23], o texto é proposto como algo inacabado, em constante processo de reformulação, sendo a escrita uma atividade produtora interminável, experimentada em toda sua extensão no projeto literário do Menard, de Borges.

Menard, francês vivendo em Nimes no início do século XX, intenta reproduzir o *Quijote* não como cópia automática ou mera "transcrição mecânica do original"[24], mas como reconstrução literal em castelhano, para cuja realização descarta o recuo temporal à época de Cervantes e sua identificação com ele, preferindo permanecer sendo quem é para dar andamento ao seu projeto. O texto de Borges funda-se na crítica da identidade autoral e desintegra, ironicamente, a noção de propriedade literária, pois, no dizer de Eneida Maria de Souza, "reescrever o *Quixote* seria para Menard uma atitude que destrói o conceito pejorativo de plágio, rompendo com a palavra paterna, com a autoridade do mestre. O pai da escrita desaparece e ressurge sob a forma de simulacros, reflexos das obras, autores parricidas e filhos das próprias obras, re-engendrando textos e perseguindo a aventura do texto que se relê e se reescreve"[25]. A literatura é, portanto, concebida como uma atividade criadora que não se determina pela expressão de um *eu*, muito menos um *eu* exclusivo, na verdade sempre contingente e historicamente insignificante, quando se toma toda escrita como um rascunho de rascunhos, definido, nas palavras de Genette, pelo "tempo indefinido da leitura e da memória"[26].

Essa acepção da literatura, ao estabelecer um trânsito de escrita-leitura de mão-dupla, desfaz a linearidade cronológica das concepções evolucionistas e, ao evitar a sacralização burguesa do texto e do nome do autor, passa a conceber a literatura como um vasto empreendimento anônimo e como uma propriedade pública, em que escrever e ler são percursos indistintos, autor e leitor papéis intercambiáveis, nesse universo em que tudo é escrita. Nesse sentido, pode-se pensar o *Quijote* de Cervantes como ***tradução*** do de Menard e este como a "sobrevida" daquele, impedindo-o de ser apenas "ocasião de brinde patriótico, de soberba gramatical, de obscenas edições de luxo", pois a glória, adverte Borges pela boca de Menard (ou o contrário?), "é uma incompreensão e talvez a pior"[27].

22. *Idem*, p. 4.
23. *Idem*, p. 5.
24. Cf. "Pierre Menard, Autor del Quijote", em Borges, *Ficciones*, p. 52.
25. Souza, "Borges, Autor das *Mil e Uma Noites*", p. 7.
26. Cf. "A Utopia Literária", em Genette, *Figuras*, p. 129.
27. Cf. "Pierre Menard, Autor del Quijote", em Borges, *op. cit.*, p. 58.

Tendo-se em vista essas formulações e a relação de reciprocidade mantida por *Memórias do Cárcere* e *Em Liberdade*, é cabível considerar ambas as obras como repetição diferenciada de um projeto literário similar, empresa semelhante, embora não idêntica, à tentada pelo Menard, de Borges, sobre o qual Silviano declara:

> Borges me disse que não precisava ter vergonha de ser leitor, que os livros não são propriedade privada. Somos todos, em arte e artes, grileiros. Mas já aí estaria em sombrios invernos da década de 70 em meio a grandes depressões. Precisei de novo pedir coragem a ele, coragem para pôr no papel a idéia luminosa (a quem pertence o adjetivo?) de *Em Liberdade*[28].

A apropriação borgeana feita por Santiago do nome e da obra de Graciliano acentua a contraposição transgressora ao conceito de originalidade, que *Crescendo* já efetivara de modo tão contundente; concorre para desintegrar inapelavelmente a noção de propriedade autoral (por isso todas as vezes em que aqui se fala de autor, a palavra deve ser entendida como entre aspas); finalmente radicaliza o que é dito no capítulo inicial de *Memórias do Cárcere*, em que Graciliano, apesar de constrangido a falar em primeira pessoa, expressa o desejo de obliterar o *eu* que fala. *Em Liberdade* parece querer ressaltar esse *eu* que busca esconder-se, na medida em que lhe delega a responsabilidade autoral do diário pretensamente resgatado, mas, ao confundi-lo de propósito com o *eu* ao qual o nome da capa do livro remete, o texto configura um desdobramento "em abismo" que torna imprópria qualquer tentativa de demarcação precisa de limites autorais.

Nesse processo *duplo* de escrita-leitura, em que emergem questões cruciais a respeito da gênese e da recepção do texto literário, a intencionalidade das *Memórias do Cárcere*, orientadas para o testemunho político-existencial, repete-se no texto de *Em Liberdade*, no qual o recuo ao passado funciona como palimpsesto do período histórico da sua produção. Tempo e formas em tradução *intralingual*, aproveitando livremente o termo do Jakobson, para perceber um modo específico de relação intertextual distinto da paródia e da citação, atuam literariamente como desenvolvimento do fragmento-epígrafe *Minima Moralia*, escrito por Adorno em 1945, e inserido nas páginas iniciais de *Em Liberdade*:

> A análise da sociedade pode valer-se muito mais da experiência individual do que Hegel faz crer. De maneira inversa, há margem para desconfiar que as grandes categorias da história podem enganar-nos, depois de tudo o que, neste meio tempo, foi feito em seu nome. Ao longo desses cento e cinqüenta anos que passaram desde o aparecimento do pensamento hegeliano, é ao indivíduo que coube uma boa parte do potencial de protesto.

28. Santiago, "Borges segundo Silviano Santiago", p. 2. Silviano já tratara antes de Borges em "Eça, Autor de *Madame Bovary*", em Santiago, *Uma Literatura nos Trópicos: Ensaios sobre Dependência Cultural*.

> Não pretendo negar o que há de contestável em tal empresa [...] Não chegava, então, a confessar o peso das responsabilidades de que não escapa aquele que, diante do indizível que foi perpetrado coletivamente, ousa ainda falar do individual[29].

A articulação do individual com o coletivo realizada por Graciliano, a partir da rememoração da sua experiência carcerária tornada linguagem, resulta num texto que demonstra, com uma acuidade até hoje insuperada no contexto literário brasileiro, em que medida vicissitudes pessoais e eventos histórico-políticos se correlacionam indissoluvelmente. Silviano Santiago ao retomar com criatividade essa correlação – focalizando o momento imediato da saída de Graciliano da prisão, no qual este certamente ver-se-ia diante da necessidade de escrever-se e ler-se em busca de si e dos outros – a ela acrescenta, como suplemento, um novo dado de reflexão: o questionamento da sacralização do nome e da obra de Graciliano.

A Impropriedade do Nome Próprio

O lugar privilegiado que a crítica e o público leitor delegam à obra de Graciliano, em virtude da sua excelência literária, não deve servir de pretexto e justificativa para sacralizá-la, o que em nada contribui para a compreensão da multiplicidade de questões por ela colocadas. A admiração irrestrita que fundamenta a leitura meramente encomiástica acaba por ofuscar o conhecimento produtivo da obra e do autor, risco do qual o próprio Graciliano tratou com bastante acuidade em "Os Amigos de Machado de Assis", sobretudo no seguinte trecho:

> Nas homenagens que hoje tributam a Machado de Assis há com certeza, junto à admiração dos que o leram cuidadosamente, muito de respeito supersticioso, respeito devido às coisas ignoradas. Visto a distância, desumanizado, o velho mestre se torna um símbolo, uma espécie de mito nacional. Com estátuas e placas nas ruas, citado a torto e a direito, passará definitivamente à categoria dos santos e dos heróis. Os seus amigos modernos formarão dentro em pouco, não apenas grupos, desses que surgem para desenterrar alguma figura histórica, espanar-lhe o arquivo, mexer em papéis inéditos, mas uma considerável multidão desatenta e apressada que ataca ou elogia de acordo com as opiniões variáveis dos jornais. Iaiá Garcia e Capitu fundir-se-ão, é possível até que deixem de existir. Para que Machado de Assis seja realmente digno de bronze e mármore é preciso talvez que Iaiá Garcia e Capitu desapareçam, que nos privemos da tarefa de examinar as duas mulheres, concluir que uma delas é magnífica e outra não. Essas comparações não convêm à massa, que encolhe os ombros, boceja ou aplaude, mas livra-se do trabalho de inquirir porque aplaude, boceja ou encolhe os ombros[30].

29. Adorno, *apud* Santiago, *Em Liberdade*, p. 19.
30. Ramos, *Linhas Tortas*, p. 109. Veja-se, por outro lado, como em *Alexandre e Outros Heróis*, pp. 155-207, Graciliano investe ironicamente contra os heróis da História oficial.

O procedimento de sacralização e de valorização irrefletida e incondicional de um nome e de uma obra, a que firmemente Graciliano se opõe, parece o caminho menos indicado para a consideração da sua própria obra e do seu nome. Nas *Memórias do Cárcere*, a preocupação de Graciliano em "libertar seu depoimento de todo e qualquer personalismo", como acertadamente notou J. Guinsburg[31], desautoriza a índole crítica mistificadora e fica patente desde o início, quando o próprio Graciliano se refere ao desagrado e desconforto que lhe causa o uso da primeira pessoa, a adoção do "pronomezinho irritante"[32] num texto que se nega à supervalorização das vicissitudes pessoais do seu autor e a reduzir a arbitrariedade política então sofrida a termos estritamente individuais.

A relação entre o próprio e o comum no tocante ao nome é o programa do cenário retrospectivo do cárcere – e, em nível mais amplo, do autor e da obra –, no qual a assinatura empírica do indivíduo nomeado Graciliano Ramos tende a desaparecer ou a tornar-se secundária em vista do sistema de indagações e perplexidades produzido pelo texto. Como já alertara Derrida, ao tratar da autobiografia, somos nós leitores que assinamos o texto ao recebê-lo e é a nós que cabe histórica e politicamente a responsabilidade da assinatura do texto deixado como herança – responsabilidade que não deve ser confundida com uma mera "palavra de ordem" –, porque a assinatura "não é simplesmente uma palavra, ou um nome próprio embaixo de um texto, é o conjunto da operação, o conjunto do texto, o conjunto da interpretação que deixou um traço ou um resto"[33].

Se o texto e o nome de Graciliano são intocáveis e "intraduzíveis", é porque uma tradição míope e equivocada – presa ainda aos parâmetros estéticos e ideológicos de "pais sábios e autoritários"[34] – não abre mão do mausoléu-masmorra onde os encerrou e, através desse procedimento, não só contraria o que a obra de Graciliano procura denunciar, como impede ou dificulta que seja levada às últimas conseqüências a herança por ela deixada. A apropriação que *Em liberdade* faz do nome e da obra de Graciliano não implica a repetição "ventríloqua" de ambos, mas a sua tradução enquanto jogo rememorativo da diferença, onde o "original" de Graciliano é visto como em situação de demanda em face da tradução, e não como um todo preenchido e restrito ao passado.

Desse modo, a superposição textual de uma assinatura à outra, do presente ao passado, da recepção à produção, além de mostrar que "não se escreve somente para os vivos futuros, mas para os mortos ou os sobreviventes que nos precederam"[35], coloca a questão de se saber se sob o

31. Cf. "Memórias do Cárcere", de Graciliano Ramos, em Guinsburg, *Motivos*, p. 12.
32. Ramos, *Memórias do Cárcere*, v. 1, p. 11.
33. Derrida, *L'oreille de l'autre*, p. 72.
34. Santiago, "Littérature: morts les parents sages et autoritaires..."
35. Derrida, *op. cit.*, p. 74.

nome próprio ou a identidade pública e conhecida de Graciliano não existe um nome inconsciente ou mais apropriado do que o "grande nome" com o qual sobretudo o sistema literário circunda e guarnece a sua assinatura. É esse um dos principais elementos da tarefa a que Graciliano se lança nas *Memórias do Cárcere* (e, nesse sentido, compreende-se melhor a razão do já referido encaminhamento inevitável da sua obra para a autobiografia) e a ele *Em Liberdade* busca dar voz, na medida em que focaliza o personagem Graciliano Ramos no duplo sentido de personagem do texto em processo e personagem construído pelo sistema literário, na intimidade e solidão das páginas do diário, espelho do *ego scriptor*.

Nessa prática ficcional da tradução, interessa saber, retomando considerações anteriores, em que sentido *Em Liberdade* é também uma autotradução de um autor e de um período histórico, a qual consistiria em "atrair para si alguma coisa de estranhamente inquietante para se fazer compreender familiarmente, mas de outro modo"[36], hipótese que, se confirmada, esclareceria não só a especificidade da relação intertextual em questão, como serviria para elucidar de modo eficaz o confronto a ela inerente entre sujeito e discurso, texto e história. É esse o caminho que se procurará seguir, com o intuito de desenvolver mais detalhadamente as questões mencionadas de forma sumária e de esclarecer pontos ainda obscuros.

36. Beaudet *apud* Derrida, *L'oreille de l'autre*, pp. 204-205.

Parte II

EU, OUTRO TEXTO

1

O TEXTO REFLEXIVO

[...] ce n'est pas ce qui me ressemble, mais ce qui diffère de moi qui m'attire.

ANDRÉ GIDE

Refletir, do latim *reflectere*, significa, como se sabe, não só produzir uma imagem, espelhar, retratar, como também pensar, meditar, reflexionar – vertentes de sentido que contribuem para determinar a especificidade da escrita de *Memórias do Cárcere* e da escrita de *Em Liberdade*, tendo-se em vista o programa ético e estético que preside e engendra diferentemente ambas as obras. A leitura contrastiva do capítulo inicial das memórias de Graciliano e do preâmbulo da ficção de Silviano Santiago, onde tal programa é exposto, busca situar o problema da mímese da realidade e da representação autobiográfica, não ao nível dos enunciados produzidos, mas sim da intenção que os produziu, com o objetivo de compreender de que modo essa intenção se cumpre no decorrer das narrativas que inauguram.

Pretende-se, pois, abordar o processo de enunciação que caracteriza cada um dos textos considerados a partir do âmbito de referência dado tanto pelo próprio texto, quanto pelo sujeito nele escrito e inscrito. Dessa forma, é possível perceber que o fazer do texto é concomitante a um (des)fazer do sujeito que o faz, delineando uma trajetória dupla de auto-reflexão que abole a "autonomização" do texto realista enquanto enunciado auto-suficiente e a permanência de um sujeito idêntico ao modelo

empírico. Em virtude disso, torna-se necessário o estabelecimento das aludidas relações entre os microtextos preliminares[1] e a totalidade dos textos propriamente ditos, já que a reflexividade imanente àqueles desdobra-se no desenrolar destes últimos, configurando um campo de refrações mútuas.

No caso de Graciliano, a exposição de motivos contida no capítulo de abertura de *Memórias do Cárcere* confere ao texto uma autenticidade autobiográfica inquestionável, corroborada pela "Explicação Final" de Ricardo Ramos na qual são relatadas as vicissitudes que impediram o autor de dar o texto por concluído em definitivo. O acoplamento autor-narrador-personagem, selo de confirmação do pacto autobiográfico, revela a confluência entre experiência vivida e fabulação narrativa e, ao fazê-lo, aproxima o narrador em Graciliano da noção que do narrador tem Benjamin[2], ou seja, a de todo aquele capaz de traduzir o vivido em experiência e intercambiá-la.

A partir da constatação empírica do desaparecimento da arte de narrar no mundo moderno, em virtude da perda da faculdade de intercambiar experiências outrora existente, Benjamin privilegia dois tipos de narrador, ambos anônimos e anteriores ao surgimento da imprensa, do livro e do romance. Trata-se do camponês sedentário e do marinheiro mercante: o primeiro, preso à sua terra, da qual conhece as histórias e as tradições, é o depositário do saber do passado ou, em outros termos, do saber da História; o segundo, o que vem de longe e tem muito a contar, é o portador do saber de terras estrangeiras, de além-mar – saber do Outro. A interpenetração das duas espécies dar-se-ia no artífice da Idade Média, através da convivência do artesão sedentário com os discípulos imigrantes. A arte de narrar é, então, tomada como um artesanato e relacionada ao tédio das profissões que a propiciam, sem perder a sua dimensão utilitária de aconselhar, pois como adverte Benjamin, "o narrador é pessoa de 'conselho' para quem o escuta", sendo o conselho "menos a resposta a uma pergunta do que a proposta relativa à continuação de uma história (que se acha em desenvolvimento). Para recebê-lo, é preciso antes de mais nada saber narrá-la. (Não levando em conta que um homem se abre a um conselho só na medida em que sabe fazer falar a própria situação.) O conselho, urdido no tecido da vida vivida, é sabedoria"[3].

Desse ponto de vista, pode-se afirmar que o resgate do narrador benjaminiano na atualidade dá-se principalmente no texto memorialista

1. Lejeune denomina esse tipo de texto de "microgênero literário", em razão da sua presença constante e da função de relevo que desempenha na autobiografia. Cf. Lejeune, "Le pacte autobiographique (bis)", p. 422.
2. Cf. "Il Narratore. Considerazioni sull'Opera di Nicola Leskov", em Benjamin, *Angelus Novus*, pp. 247-174.
3. *Idem*, pp. 250-251.

ou autobiográfico, "texto da reminiscência", no qual a ação narrada é indissociável da experiência de quem a narra. Nesse tipo de texto melhor se percebe como a idéia de morte, que lhe é própria, deixa de atuar como fator de imobilização do presente e passa a funcionar como força de evocação do passado, como fonte de sabedoria, já que a morte é, no caso, "sanção de tudo que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva a sua autoridade"[4].

Nas *Memórias do Cárcere*, a perspectiva da morte, como é declarado no início – "Estou a descer para a cova"[5] –, permite a Graciliano vencer as vacilações a respeito da pertinência ou não do relato e o autoriza a levá-lo adiante, a desembaraçar-se do "novelo de casos"[6] e lembranças do passado, para poder, através do intercâmbio da experiência vivida partilhada com o leitor, emergir do "mundo horrível de treva e morte"[7]. A compulsão à escrita, que age como força coercitiva a impelir Graciliano à retomada desse mundo, sustenta-se, portanto, pela convicção acerca da dimensão ética da tarefa empreendida e, sobretudo, da sua comunicabilidade, que permite a transmissão da experiência, para assim desfazer a distância entre o individual e o coletivo, o *eu* e o *nós*: "Demais já podemos enxergar luz a distância, emergimos lentamente daquele mundo horrível de treva e morte. Na verdade estávamos mortos, vamos ressuscitando"[8].

Exercício Artesanal

A semelhança de traços do narrador das *Memórias do Cárcere* com o narrador valorizado por Benjamin não se limita ao até aqui apontado e requer, para seu estatuto ser delineado com maior nitidez, que se abra um parêntese e se dê lugar a um texto "marginal" de Graciliano no qual o ato de narrar adquire um significado paradigmático no tocante à visão benjaminiana referida. É o caso das "Histórias de Alexandre", escritas em 1938[9], que consistem no registro de narrativas pertencentes "ao folclore do Nordeste"[10] e que são dadas ao leitor como sendo de Alexandre, "meio caçador e meio vaqueiro"[11], casado com Cesária, que "fazia renda e adivinhava o pensamento do marido"[12]. Não interessa, a propósito, discu-

4. *Idem*, p. 259.
5. Ramos, *Memórias do Cárcere*, v. 1, p. 8.
6. *Idem, ibidem*.
7. *Idem*, p. 7.
8. *Idem, ibidem*.
9. Hoje compiladas em Ramos, *Alexandre e Outros Heróis*.
10. *Idem*, p. 7.
11. *Idem*, p. 25.
12. *Idem, ibidem*.

tir o caráter verídico ou não das façanhas relatadas por Alexandre, mas atentar para as circunstâncias que favorecem e especificam o relato – "*Decameron* doméstico", como o chamou um crítico[13] – e para o fato de ele se construir pelo amálgama de narrativas orais da tradição com o vivido por Alexandre na mocidade.

Alexandre é o protótipo do camponês-narrador de Benjamin: guardião da memória coletiva, só o é na medida em que a entrelaça com a própria experiência – "tudo quanto uma pessoa vê e ouve na vida"[14] – e é capaz de intercambiá-la com quem a ele acorre, não apenas para escutá-lo, mas também para, através do que é escutado, poder falar. Assim como o movimento do bilro no qual Cesária tece a renda evoca a origem "artesanal" da atividade narrativa, as freqüentes interferências que entrecortam os casos de Alexandre e os desdobram em outros casos revelam como, através de vozes diversas, compõe-se o tecido narrativo e como seu trançado é devedor dos fios da memória e da vida. E, então, os interlocutores descobrem, no intercâmbio efetivado – eis a dimensão utilitária do narrado – que os casos "pareciam tão verdadeiros como a espingarda lazarina, o curral, o chiqueiro das cabras e a casa onde eles moravam"[15].

Qual seria, pois, a função dessas histórias aparentemente ingênuas no conjunto da obra de Graciliano? Ou, em outros termos, qual a relação do tipo de narrador que elas procuram recuperar – apesar de apresentá-lo através de uma terceira pessoa narrativa que lhe filtra a voz – com o narrador dos romances de Graciliano em primeira pessoa e com o de seus textos memorialistas, os quais colocam a preocupação de evocar o passado em pé de igualdade com a preocupação obsessiva com os procedimentos utilizados para evocá-lo? Ou, ainda, qual a relação entre a "espontaneidade" da narrativa – exemplar, no caso das histórias contadas por Alexandre – com a atitude auto-reflexiva constante do narrador de Graciliano?

Observe-se que o próprio fato de Alexandre ser apresentado como um narrador em segundo grau, distinto do narrador que compila e registra por escrito suas histórias, já demonstra a impossibilidade de manutenção da espontaneidade original delas no presente e fora do contexto agrário-pastoril de onde são oriundas. Assim, o efeito irônico da presença do narrador-compilador (semelhante aos apartes do negro Firmino no decorrer dos casos narrados por Alexandre)[16] indicia uma perda, o desaparecimento de algo que se esvai e cuja "ruína" (no sentido benjaminiano do termo) merece ser preservada, sem que se torne objeto de lamentação nostálgica.

É o que ocorre com as micronarrativas dos companheiros de prisão de Graciliano, disseminadas ao longo das *Memórias do Cárcere*. A presen-

13. Vieira, "A Dioptria de Alexandre", p. 21.
14. Ramos, *op. cit.*, p. 72.
15. *Idem*, p. 26.
16. Veja-se, a respeito, a nota 55 do 2º capítulo deste trabalho.

ça desses relatos não se restringe à função meramente documental ou ilustrativa do mundo representado: devido à relação de reciprocidade com a narrativa maior que os contém, contribuem para o esclarecimento de aspectos determinantes do exercício de narrar e do papel do narrador. O contato de Graciliano com essas narrativas revela-lhe um saber até então desconhecido e que, por fundar-se na experiência do Outro, lhe permite, num primeiro momento, suportar o vivido e, posteriormente, entender a própria experiência, tornando-a comunicável. Nesse sentido, o título "Viagens", dado ao primeiro volume das memórias, adquire uma ressonância bastante ampla que aproxima, metaforicamente, o narrador do livro ao marinheiro mercante benjaminiano. Além de a narrativa funcionar como moeda de troca simbólica da experiência, as histórias dos prisioneiros atuam, muitas vezes, como reflexo especular dos procedimentos empregados na narrativa maior que as registra, enunciando "em abismo" a sua poética. É o que ocorre com as observações feitas após o relato de Gaúcho sobre sua fuga de Fernando de Noronha, se comparadas com a declaração preliminar de Graciliano sobre o modo como será conduzida a sua narrativa e com uma anotação posterior, relativa à (in)fidelidade entre a experiência vivida e o narrado.

> Supus que a fantasia dele houvesse forjado o caso, pelo menos grande parte do caso estranho. Em geral aqueles homens devaneavam, enxertavam pedaços de sonho na realidade. Afasto o juízo temerário, concebo alguma verdade na proeza de Gaúcho. Enfim, as narrações dele articulavam-se com rigor[17].

> Posso andar para a direita e para a esquerda como um vagabundo, deter-me em longas paradas, saltar passagens desprovidas de interesse, passear, correr, voltar a lugares conhecidos. Omitirei acontecimentos essenciais ou mencioná-los-ei de relance, como se os enxergasse pelos vidros pequenos de um binóculo; ampliarei insignificâncias, repeti-las-ei até cansar, se isto me parecer conveniente[18].

> Nada me interessava fora dos acontecimentos observados. Insignificâncias do ramerrão. Umas se reduziam, quase se anulavam, outras avultavam, miudezas ampliadas. Restava saber se era exequível uma aparência de realidade isenta da matéria que nos cai debaixo dos sentidos. Essa questão me perseguia [...] Conseguiria um sujeito livre, em casa, diante de uma folha de papel, adivinhar como nos comportávamos entre aquelas paredes escuras? Tipos iguais a mim seriam incapazes disso. Não se tratava, porém, da minha incapacidade; outros dispensariam exames e sondagens, criariam mentiras de vulto, superiores ao que me caía da pena, mentiras também, povoadas de minúcias rigorosas, exatas[19].

A partir desses dados, pode-se esclarecer melhor o modo particular de produção das narrativas de Graciliano. No âmbito dos romances em

17. Ramos, *Memórias do Cárcere*, v. 3, pp. 177-178.
18. *Idem*, v. 1, p. 9.
19. *Idem*, v. 2, pp. 182-183.

primeira pessoa, já abordados, a imersão do narrador na ação narrada é o fator determinante para que se possa narrá-la, mantida evidentemente a ambigüidade da distância entre autor e narrador[20] – baste, no caso, a referência a *Caetés*, no qual João Valério abandona o romance "histórico" projetado inicialmente e acaba por fazer da sua experiência vivida a matéria da narrativa concretizada. Em *Memórias do Cárcere*, a determinante é também a participação efetiva do narrador na ação narrada, com a diferença óbvia de que ele e o autor na nova situação perfazem uma mesma figura, o que abole a ambigüidade da distância entre ambos, embora esta se transfira a um outro nível relacional.

Apesar de Graciliano apoiar-se na experiência do cárcere para dar autenticidade à narrativa, essa atitude não o satisfaz, ou melhor, ela não é suficiente, embora necessária, para tornar exequível o "real" no texto, já que ele é dependente sobretudo da articulação interna dos elementos textuais, da "verossimilhança", enfim. Não interessa a Graciliano o testemunho autobiográfico no calor da hora, característico da reportagem – "dessas em que é preciso dizer tudo com rapidez"[21] – por ser estranho ao exercício da escrita, em particular da escrita memorialista, pelo menos da perspectiva em que Graciliano a coloca para si. Nessa perspectiva, o que conta é a "lentidão"[22], o trabalho demorado, incansável e artesanal com a palavra, semelhante ao do avô com as gaiolas, como visto em *Infância*, busca obsessiva de *perfeição*, não levada a termo, segundo o autor, em *Angústia*, como demonstram suas constantes referências depreciativas ao livro no decorrer das *Memórias do Cárcere*.

Se, por um lado, a perfeição é a meta e pressupõe um trabalho minucioso com a linguagem, por outro, o "pormenor insignificante"[23] é o que atrai a atenção do autor, enquanto narrador e mesmo enquanto leitor:

> Afirmavam-me não ser difícil percorrermos um texto, apreendendo a essência e largando o pormenor. Isso me desagrada. São as minúcias que me prendem, fixo-me nelas, utilizo insignificâncias na demorada construção das minhas histórias[24].

É do pormenor, cuja "insignificância autentica, assinala e significa o 'real' "[25], que provém a "impressão de realidade"[26] e é através dele que es-

20. Ambigüidade que é reafirmada pela declaração, feita no início de *Memórias do Cárcere*, de que a 1ª pessoa na ficção é "um sujeito mais ou menos imaginário" (Ramos, *op. cit.*, v. 1, p. 11). Interessante notar, também, que num artigo de *Linhas Tortas*, intitulado "Classe Média", ao resenhar uma novela de Jáder de Carvalho, Graciliano escreve: "A narrativa é feita na primeira pessoa, tem a forma de autobiografia" (Ramos, *Linhas Tortas*, p. 123).
21. Ramos, *Memórias do Cárcere*, v. 1, p. 8.
22. *Idem, ibidem.*
23. *Idem*, v. 1, p. 54.
24. *Idem*, v. 2, p. 37.
25. Barthes, *S/Z*, p. 65.
26. Ramos, *op. cit.*, v. 1. p. 10.

ta pode ser lida, escrita e relida. Daí decorre a impossibilidade de exatidão das múltiplas visões do real, dependentes evidentemente do olhar de quem o olha e do arranjo do olhado ou experimentado no discurso, já que neste o verdadeiro pode não ser verossímil: "Em conversa ouvida na rua, a ausência de algumas sílabas me levou a conclusão falsa – e involuntariamente criei um boato. Estarei mentindo? Julgo que não. Enquanto não se reconstituírem as sílabas perdidas, o meu boato, se não for absurdo, permanece, e é possível que esses sons tenham sido eliminados por brigarem com o resto do discurso"[27].

Ao fim e ao cabo, memória e escrita se confundem, regidas por um processo seletivo semelhante, que reverte e até mesmo inverte a imediatez da realidade vivenciada. Em conseqüência, resultam inúteis, para a feitura do texto, as anotações tomadas regularmente no cárcere, que poderiam funcionar, se conservadas, apenas como as "fichas descritivas" ostentatórias do saber de que fala Philippe Hamon ao tratar do discurso realista[28]. Como ostentar ou sustentar sem questionamento um saber predeterminado, diante de uma realidade absurda[29], "repulsiva"[30] e "inconcebível"[31]? Como proceder diante dessa realidade inverossímil, mas que entra "pelos olhos e pelos ouvidos"[32] e é portadora de uma verdade "muito nua e muito suja"[33], tornando-a literariamente comunicável?

O caminho seguido em *Memórias do Cárcere* é, sem dúvida, o da liberação do texto da subserviência à objetividade e o da sua contraposição à idéia de cópia identificadora do real. A narrativa é, sobretudo, um *artefato*, que não se resume à gratuidade lúdica, como fica claro através da comparação do ofício de escritor ao do sapateiro: "Somos sapateiros. Devemos fazer sapatos, bons sapatos. Para que fabricar pulseiras e brincos? Sapateiros, bons sapatos"[34].

A mesma idéia é desenvolvida no artigo "Os Sapateiros da Literatura", hoje em *Linhas Tortas*, e no qual Graciliano coloca-se ao lado de Mário de Andrade contra a literatura feita às pressas e que revela um domínio insuficiente do material que a determina: a linguagem. Compara então pronomes e verbos a sovelas e ilhoses, e a comparação, além de evidenciar o caráter artesanal da atividade do escritor e a sua dimensão utilitária, demonstra como consciência social e consciência da linguagem são indis-

27. *Idem, ibidem.*
28. Cf. Hamon, "Um Discurso Determinado", p. 157 *passim.*
29. Ramos, *op. cit.*, v. 1, p. 124.
30. *Idem*, v. 1, p. 133.
31. *Idem*, v. 1, p. 128.
32. *Idem*, v. 2, p. 173.
33. *Idem*, v. 1, p. 143.
34. *Idem*, v. 4, p. 39.

tintas na escrita, pois "as sovelas furam e a faca pequena corta. São armas insignificantes, mas são armas"[35].

Em vista disso, poder-se-ia falar de um primado do concreto no tocante à atividade de escrever tal qual a entende Graciliano, em oposição aos "homens gordos do primado espiritual"[36], especialmente se se relaciona a analogia por ele feita entre o sapateiro e o escritor com a referência às "tábuas estreitas", recorrente em *Memórias do Cárcere*:

> Quem dormiu no chão deve lembrar-se disto, impor-se disciplina, sentar-se em cadeiras duras, escrever em tábuas estreitas. Escreverá talvez asperezas, mas é delas que a vida é feita: inútil negá-las, contorná-las, envolvê-las em gaze[37].

As Tábuas Estreitas

Dessa atitude de contraposição à escrita como ornamento retórico é exemplar a função desempenhada pelo pormenor (in)significante das "tábuas", que se dissemina ao longo da narrativa e confirma a opção do narrador pelo concreto. As tábuas, suporte literal da escrita, funcionam como índice de degradação e morte do espaço carcerário – como no caso da referência às tábuas nas quais são conduzidos os cadáveres na Ilha Grande[38]. Reforçam, em conseqüência, a permanente sensação de instabilidade e insegurança do narrador diante da realidade vivenciada, como indicam suas alusões às tábuas movediças do barco que serve de transporte aos presos da Ilha Grande[39] e às tábuas "carunchosas"[40] e "vacilantes"[41] do assoalho da Casa de Correção. Se na saída da Ilha Grande o narrador consegue "firmar o pé" na realidade – "as pernas se aguentavam bem nas tábuas que se inclinavam para um lado, para outro"[42] – essa estabilidade revela-se posteriormente precária, pois na Casa de Correção "as pernas moviam-se com dificuldade nas tábuas movediças [...] Refugiei-me no extremo da sala, onde alguns metros de mosaico me davam a sensação de firmeza"[43].

O difícil equilíbrio nas "tábuas estreitas" do cárcere transfere-se ao exercício da escrita, que, embora se apresente como *tábua de salvação* ante o contínuo processo de aviltamento imposto, não consegue livrar-se

35. Ramos, *Linhas Tortas*, p. 191.
36. Ramos, *Memórias do Cárcere*, v. 1. p. 7.
37. *Idem, ibidem*.
38. *Idem*, v. 3, p. 167 *et seq*.
39. *Idem*, v. 3, p. 211.
40. *Idem*, v. 4, p. 44.
41. *Idem*, v. 4, p. 155.
42. *Idem*, v, 3, p. 211.
43. *Idem*, v. 4, p. 24.

plenamente, no espaço carcerário, da ingerência dos mecanismos desse processo. Tal situação mostra-se com clareza através da fusão da tábua com o texto, no momento em que Graciliano se acha entregue à redação dos contos sobre o hospital: "[...] a folha esmorecera, fundira-se às tábuas da mesa, e nessa pasta nebulosa a minha ficção capenga se dispersara, coberta de nódoas vermelhas"[44].

No nível específico da elaboração das *Memórias do Cárcere*, transcorrido tempo suficiente para que a enunciação possa realizar-se sem a interferência *imediata* do então vivido, transformado em matéria da memória, o obstáculo (auto-)repressor que no cárcere dificultava o andamento da escrita, apresenta-se sob forma diferente:

> Liberdade completa ninguém desfruta: começamos oprimidos pela sintaxe e acabamos às voltas com a delegacia de ordem política e social, mas, nos *estreitos limites* a que nos coagem a gramática e a lei, ainda nos podemos mexer[45].

A estratégia do escritor, ao ocupar uma posição intersticial no espaço demarcado pelas tábuas da lei e pela gramática, é decorrente de um processo específico de aprendizado do uso da linguagem como arma de combate e cuja origem pode ser delineada em *Infância*, conforme demonstrou Vera M. Oliveira. Para o neófilo Graciliano, tal qual encenado nas páginas de *Infância*, a característica dominante dessa estratégia é a dissimulação, que se apresenta como "única saída do indivíduo para escapar à ação castradora da Lei do Pai, representado por seus diversos nomes (religião, justiça, fisco, gramática, o controle social de maneira ampla)"[46]. Para o Graciliano autor das *Memórias do Cárcere*, a estratégia dissimulatória que lhe permite mover-se no interior de um sistema fechado e a ele opor resistência, mais do que um recurso astucioso, revela-se como a única possibilidade de uma prática política do texto artístico.

O afrontamento interdito pelo uso irônico da linguagem, coagida a atuar *entre* a norma e o desvio, impede que a narrativa recaia tanto no panfletário, quanto na dialética binária, valorativa e autoritária que Raúl Antelo afirma ser própria a Graciliano, no estudo que faz das suas contribuições para *Atlântico* e *Cultura Política* na primeira metade dos anos 40[47]. Em razão do que foi até aqui analisado, seja no tocante aos romances, seja no que se refere à obra memorialista, fica evidente que Graciliano não sobrecarrega a narrativa nem de "racionalismo suasório", nem faz com que ela ilustre a permanência de uma "intenção de veracidade científica, de *te-*

44. *Idem*, v. 4, p. 148.
45. *Idem*, v. 1, p. 6, [grifo do autor].
46. Oliveira, *O Bezerro Encourado ou As Terríveis Armas*, p. 100.
47. Cf. "Graciliano: Galhos", em Antelo, *Literatura em Revista*.

se"[48], como é demonstrado, de maneira indubitável, pela desconstrução do projeto realista de Paulo Honório, em *São Bernardo*, para ficar só num exemplo. Do mesmo modo, não parece correto afirmar que as *Memórias do Cárcere* apresentam um narrador "consciente de oferecer um documento definitivo"[49], o que vai contra a sua intenção, declarada no início (e posteriormente confirmada no decorrer da narrativa) – "Nesta reconstituição de fatos velhos, neste esmiuçamento, exponho o que notei, o que julgo ter notado. Outros devem possuir lembranças diversas. Não as contesto, mas espero que não recusem as minhas: conjugam-se, completam-se e me dão hoje impressão de realidade"[50].

Não se pode falar, portanto, de binarismo e de resolução esquemática e harmônica dos conflitos em Graciliano. Tome-se, como exemplo, o relacionamento do texto com a norma gramatical: se, por um lado, o acatamento respeitoso a ela denuncia, como quer corretamente Antelo, "certa adesão ao código do perseguidor"[51], por outro, é através desse acatamento que o código do perseguido, reelaborado literariamente, como no caso do "sertanejo" ou do prisioneiro, amplia seu trânsito para além do reduto onde se encontra marginalizado, sem que o texto derrape para o exotismo e o tom elegíaco ou laudatório. Além disso, se se pensa a oposição firme de Graciliano aos excessos dos modernistas, seja no que se refere à gramática[52], seja no que diz respeito à negativa impensada e gratuita da tradição[53], pode-se perceber que a sua atitude, longe de revelar-se um posicionamento purista e sectário, é, sobretudo, de repulsa à improvisação, como fica evidente no elogio que faz ao Guimarães Rosa de *Sagarana*: "A arte de Rosa é terrivelmente difícil. Esse antimodernista repele o improviso"[54].

A atitude de rechaço ao improviso no tocante ao manejo do material lingüístico do texto que se constrói através do embate e não da anulação de forças contraditórias é acompanhada de uma atitude sumamente crítica em relação ao esquematismo dos "valores assentes", quando confrontados com os fatos observados ou vividos. A contradição e o conflito são aguçados diante do inesperado de comportamentos e eventos cuja compreensão escapa aos parâmetros da visão-de-mundo do narrador e mesmo a reverte; caso exemplar é o do capitão Lobo, o "carcereiro" que, apesar de não

48. *Idem*, pp. 56, 53.
49. *Idem*, p. 53.
50. A citação foi corrigida de acordo com as edições posteriores do livro, pois, na edição original, a frase "e me dão hoje impressão de realidade" aparece incorretamente como "e não dão hoje impressão de realidade".
51. Cf. "Graciliano: Galhos", em Antelo, *Literatura em Revista*, p. 36.
52. Cf. Ramos, *Linhas Tortas*, p. 153.
53. Cf. entrevista a Homero Senna, em Senna, "Revisão do Modernismo", pp. 227-241.
54. Ramos, *Linhas Tortas*, p. 252.

comungar das idéias políticas de Graciliano, lhe oferece ajuda desinteressada em dinheiro[55]. Tal situação torna-se mais evidente ainda na postura conflituosa de Graciliano diante de um fato comum na prisão – o homossexualismo –, como indicam suas reflexões sobre o assunto:

> A presença do homem tímido e blandicioso era insuportável. Queria explicá-lo, justificá-lo, sentia-me preso de agradecimento e asco. Nessa incompatibilidade, esforçava-me por esquecê-lo, mas a gordura fofa e a benevolência pegajosa estavam-me presas na lembrança, como esparadrapo. Contentava-me haver percebido um fato novo; ao mesmo tempo me aborrecia por ver que isso me perturbava idéias antigas, abalando valores assentes[56].

> As minhas conclusões eram na verdade incompletas e movediças. Faltava-me examinar aqueles homens, buscar transpor as barreiras que me separavam deles, vencer esse nojo exagerado, sondar-lhes o íntimo, achar lá dentro coisa superior às combinações frias da inteligência. Provisoriamente, segurava-me a estas. Por que desprezá-los ou condená-los? Existem – e é o suficiente para serem aceitos [...] Preliminarmente lançamos opróbio àqueles indivíduos. Por quê? Porque somos diferentes deles. Seremos diferentes, ou tornámonos diferentes? [...] Penso assim, tento compreendê-los – e não consigo reprimir o nojo que me inspiram, forte demais. Isto me deixa apreensivo. Será um nojo natural ou imposto? Quem sabe se ele não foi criado artificialmente, com o fim de preservar o homem social, obrigá-lo a fugir de si mesmo?[57]

A consciência do mecanismo maniqueísta dos "valores assentes", ligados mais à imposição sociocultural do que a uma *ordem natural*[58] (cujo fundamento é percebido como ideológico), é o que possibilita ao narrador a sondagem da "relativa grandeza"[59] dos homens; tal sondagem lhe proporciona configurar uma imagem de si próprio também relativa e precária – "enxergar nos seus defeitos a sombra dos meus defeitos"[60]. A re-visão autobiográfica das *Memórias do Cárcere*, ao realizar-se mediante a desconstrução de pontos de vista predeterminados do *eu* narrador, livra-se, portanto, do ranço narcisista que poderia reduzir ou comprometer o alcance do seu questionamento. Ao agir assim, descolando ou deslocando o *eu* de si mesmo no confronto intermitente com o Outro – "verídicos espelhos"[61] que refletem tanto semelhanças quanto dessemelhanças – a

55. Cf. Ramos, *Memórias do Cárcere*, v. 1, pp. 108-112.
56. *Idem*, v. 3, p. 131.
57. *Idem*, v. 2, pp. 150-151.
58. A "ordem natural", expressão empregada em "Transação de Cigano" (Ramos, *Viventes das Alagoas*, p. 111), diz respeito à óptica ingênua de Gaúcho, que divide o mundo entre malandros e otários (Ramos *Memórias do Cárcere*, v. 3, p. 108). Evidentemente Graciliano não a endossa quando reiterada no texto citado, para discutir o problema da resignação e do fatalismo do sertanejo, não resultante de uma ordem natural, mas efeito de um sistema determinado de dominação, como é mostrado em *Vidas Secas*.
59. Ramos, *op. cit.*, v. 1, p. 11.
60. *Idem, ibidem*.
61. *Idem*, v. 2, p. 180.

narrativa consegue fazer com que a introspecção e o muralismo, os dois pólos caracterizadores do processo criativo em Graciliano[62], apareçam como nunca indissociados, sem perder a tensão que lhes é inerente.

O caráter inconcluso da busca de si alia-se à consciência da impossibilidade de uma versão definitiva ou conclusiva da experiência vivida, como sugere a não conclusão da narrativa[63]. A ausência literal e metafórica da "última palavra" atua, então, como reforço da contradição maior que percorre todo o texto – a tentativa ensaiada por Graciliano de, pela escrita, libertar-se do cárcere e ao fazê-lo ver-se, de certa forma, condenado a repeti-lo.

O Abismo da Escrita

É esse desejo de superar a contradição da palavra enquanto instrumento carcerário e enquanto possibilidade de libertação, não mais necessariamente da perspectiva de uma experiência de prisão realmente vivida, que *desencadeia* a operação tradutora de *Em Liberdade*. O significado do texto de Silviano, ou melhor, de "Gracil(v)iano"[64], ao contrário do de *Memórias do Cárcere*, não toma forma nas ações ou através das ações experimentadas por um *eu* empírico encenado autobiograficamente, mesmo se nessa encenação o *eu* não seja um mero lugar de armazenagem da experiência, mas um "modo" de fazer experiência, como é o caso de Graciliano. O que é colocado em questão por Silviano é a própria noção de *eu*, cuja desconstrução aparece dramatizada no decorrer de *Em Liberdade* simultaneamente com a desestruturação das formas narrativas que intentam restaurá-la ou reiterá-la. Para tanto, o texto superpõe três instâncias diversas de enunciação: a do livro propriamente dito e, conforme o sumário deste, a da "ficção de Silviano Santiago" e a do "diário de Graciliano Ramos".

Não se trata, portanto, de um exercício individual de enunciação, mas de um agenciamento de enunciação, que visa a "desterritorializar"[65] cada uma das instâncias referidas, fazendo proliferar suas conexões e contribuindo para intensificar seu poder significante em espaços sempre novos de significação. Não há um sujeito determinado e a palavra, livre do caráter "concentracionário"[66] da escrita nele centrada, das aspas que a en-

62. Cf. "Graciliano: Galhos", em Antelo, *Literatura em Revista*, p. 53.
63. O adiamento da escrita do capítulo final das *Memórias do Cárcere*, considerando-se que o autor teria tempo suficiente para tanto antes de vir a falecer, já que escreve outros textos no período, adquire um significado mais amplo do que o obstáculo factual-temporal leva a crer.
64. Bellei, "*Em Liberdade*, de Gracil(v)iano: O Triunfo da Ficção", p. 4.
65. O termo deve ser entendido como em Deleuze e Guattari,*Kafka: Por uma Literatura Menor*.
66. Santiago, *Em Liberdade*. p. 60.

carceram e do lastro individual que limita sua potencialidade, torna-se palavra coletiva, ramificada no imediato-político, como no poema projetado por Cláudio, via Graciliano-Silviano...

> [...] escrever um soneto onde o ritmo do decassílabo tenha o metro monótono da marreta do ferreiro, do martelo do sapateiro, da agulha da bordadeira, da voz da escrava, da picareta do faiscador [...] Cada som existe na sua particularidade e riquezas próprias, e se harmonia de sons houver no futuro, terá de ser a de coisas e homens cantando, ao mesmo tempo, sem a batuta de um maestro, e muito menos a de um maestro-poeta[67].

O caminho para a concretização desse projeto é traçado no livro que o contém e do qual espelha "em abismo" a poética. Desta, é revelador o fato de o texto ser colocado em situação de demanda em relação a um Outro-texto – "Sou eu quem solicita ao romancista os originais de *Em Liberdade*"[68], é declarado na "Nota do Editor". Esse texto se verá realizado sem a interferência negativa das marcas da prisão que, dadas as condições do seu pretenso produtor, poderia obstruir o desenho livre da linha de fuga ao componente carcerário da escrita. Dessa forma, são desfeitos os elos da cadeia-sujeição do sujeito, a favor de um encadeamento de enunciações intercambiáveis entre Graciliano, Silviano e Cláudio, semelhante ao circuito de trânsito dos originais do diário: das mãos do seu autor para as do amigo (anônimo) encarregado da sua guarda e deste, após a sua morte, para as da viúva que faz os originais finalmente chegarem ao editor responsável pela publicação[69].

A quantas mãos e de quantas vozes se faz um texto, sem a "batuta de um maestro" ou sem o privilégio da enunciação individuada de tal ou qual "mestre" – eis a questão a que *Em Liberdade* procura dar forma, através do contraponto entre a "escrita anárquica e circunstancial do diário" e a "forma programada e racional da ficção"[70]. Assim, coletivizado o seu processo enunciatório e inscrito no espaço da alteridade e da alternância, o texto leva a cabo o seu intento desconstrutor do *eu* ao qual, aparentemente, parece servir de suporte no diário e, por extensão, no livro.

67. *Idem*, p. 224.
68. *Idem*, p. 13.
69. Esse circuito pode ser lido como uma alusão irônica à discussão sobre a autenticidade do texto de *Memórias do Cárcere* dado a público. Como se sabe, Clara Ramos, filha de Graciliano, baseada em observações do crítico Wilson Martins, sustenta a tese da inautenticidade do texto (cf. Ramos, *Mestre Graciliano: Confirmação Humana de Uma Obra*, p. 252 *et seq.*), a qual é rebatida por Olympio em "Alguém Mudou o Texto de Graciliano? José Olympio diz que não", p. 1. O problema é retomado, em outro nível, relacionado à questão da propriedade literária, na referência aos "acréscimos" e "contradições" dos originais do diário de *Em Liberdade*, no fragmento "Sobre esta edição" (Santiago, *Em Liberdade*, p. 16).
70. Santiago, *op. cit.*, pp. 16, 27.

A priori, o diário define-se pela crença em um *eu* soberano que o diarista busca conhecer e consignar no papel, a fim de perceber-se como um todo unitário e poder escapar do fantasma do "corpo despedaçado" – "Não sinto o meu corpo. Não quero senti-lo por enquanto. Só permito a mim existir, hoje, enquanto consistência de palavras [...] Ainda não tive a coragem de ver o corpo de onde saem essas frases; a coragem de ver-me em corpo inteiro, refletido no espelho que está por detrás da porta do guarda-roupa"[71]. O deslocamento do espelho para o espelho das páginas do diário reitera, entretanto, a imagem "baça"[72] que se quer rechaçar e que se constitui de modo também fragmentário. Longe de desenvolver-se harmonicamente para tornar-se um ser coerente e unitário, o diarista termina por ver-se desdobrado entre sujeito e objeto do seu discurso e duplamente personagem, enquanto escritor e enquanto matéria do diário, o qual se revela insincero desde o início como toda escrita: "Fora de mim e para o outro. Para isso sempre foi preciso 'fazer ficção' das minhas palavras. Ou não"[73].

Como conciliar o excesso de contigüidade ao cárcere do *eu*, peculiar ao diário – "Se transcrevo o que sai – mero escriba de mim mesmo –, eu compreendo. Mas quem mais?"[74] –, com a máxima distância de si propiciadora da abertura ao Outro? Ou ainda, como tornar análogo o ofício de escritor ao do sapateiro, analogia já abordada no tocante a *Memórias do Cárcere* e que é reiterada mediante a postulação da necessidade de o escritor agir "como o sapateiro pesponta uma sola para que o sapato possa ser usado por uma outra pessoa"[75], para que a escrita, de antemão desnecessária, seja necessária, "como qualquer sapato é sempre necessário?"[76]

O caminho é fazer com que a própria introspecção configuradora do diário atue a favor da referida abertura e, para tanto, determinadas etapas devem ser vencidas. A primeira delas, para o diarista Graciliano, é negar-se à "linguagem do sofrimento"[77] ou, dito de outra forma, é não deixar prevalecer o sadomasoquismo que, no diário, reveste a relação entre o *eu* que olha e o *eu* que é olhado, o que julga e o que é julgado. Se essa situação prevalecesse, ela nada mais seria do que o reforço da situação enfrentada por Graciliano logo após ser libertado, diante da insistência para que se mantenha, devido a então recente experiência da cadeia, imobiliza-

71. *Idem*, p. 27.
72. *Idem, ibidem*.
73. *Idem*, p. 28.
74. *Idem, ibidem*.
75. *Idem*, p. 29.
76. *Idem*, p. 127.
77. *Idem*, p. 29.

do e fixado na imagem do cordeiro sacrificado[78] ou do zebu marcado[79] – "fera de jardim zoológico"[80] exposta publicamente aos que a ela acorrem na casa de Lins do Rego:

> Querem que eu aqui – em liberdade – volte para trás, volte para detrás das grades; não querem deixar-me construir a minha vida em liberdade, sem as peias da repressão militar e policial. Eis a armadilha [...] querem virar os meus pés para trás (fazer de mim um curupira) e não deixar que os finque no meu presente, construindo com caminhadas diferentes o meu futuro[81].

A negativa à mística do martírio e da dor é um ato de descentralização do cerne da adversidade do plano individual para o plano político e um modo de resistir ao domínio dessa adversidade: "O que estou chamando de adversidade nada mais é que uma resposta do governo e das instituições repressoras [...] ao pleno exercício das minhas possibilidades intelectuais e políticas dentro da minha região"[82]; a negativa à escrita da prisão sofrida é a forma de contrapor-se ao *eu* cristalizado na figura do mártir e propô-lo como *eu* móvel e experimental, mesmo que o resultado seja o desdobramento contraditório e a dissolução. O diário é então tomado como "forma de autoproteção que não seja carcerária"[83] e empreendido como uma viagem, com ponto e data de partida, mas sem indicação de chegada, para a qual o diarista-viajante parte, propositalmente, por partir[84].

Assim, a viagem do e no texto – "Levantar âncoras. Soltar-me. Abrir as velas, ir à deriva, navegar em direção ao desconhecido"[85] – compreende a superação, por Graciliano, da " 'tragédia do raciocínio lógico através da fantasia' "[86] e a desinstrução do *eu*, a perda da idéia de possessão através do olhar sobre o Outro, trajetória semelhante à experimentada pelo narrador de *Les Nourritures Terrestres*, de Gide, e por ele exposta ao interlocutor Nathanael do seguinte modo:

> Passei três anos de viagem a esquecer [...] tudo o que aprendera com a cabeça. Essa desinstrução foi lenta e difícil; foi-me mais útil do que todas as instruções impostas pelos

78. *Idem*, p. 64.
79. *Idem*, p. 61.
80. *Idem*, p. 66.
81. *Idem*, p. 63.
82. *Idem*, p. 33.
83. *Idem*, p. 190.
84. A relação entre diário e viagem é desenvolvida por Didier, *Le journal intime*, p. 171 *passim*. A última anotação do diário de *Em Liberdade* é referente à busca de Heloísa e filhas, por Graciliano, no *cais*, o que, em vista da situação de penúria do diarista, funciona, metaforicamente, não como ponto de chegada, mas como ponto de partida para outras e diversas "viagens".
85. Santiago, *Em Liberdade*, p. 40.
86. Ramos *apud* Santiago, *op. cit.*, p. 12.

homens, e, realmente, o começo de uma educação. Não saberás jamais os esforços que nos foi necessário fazer para interessar-nos na vida; mas agora que ela nos interessa, será como todas as coisas – apaixonadamente[87].

As cadeias da morte são desfeitas mediante o interesse apaixonado pela vida[88], elemento desencadeador e razão principal da viagem de desinstrução, da qual esquecer ou superar a "linguagem do sofrimento" é a etapa preliminar, cumprida solitariamente: "Libertar-se para mim é poder caminhar sozinho. Sozinho é que me revolto contra a injustiça humana"[89]. A viagem do diarista Graciliano é uma *Minima Moralia* que outorga um lugar relevante ao protesto do indivíduo diante, e apesar, do "que foi perpetrado coletivamente". Para que o protesto *solitário* e ao mesmo tempo *solidário* do viajante-escritor seja levado a termo é necessário, entretanto, que o componente ético da escrita não seja dissociado da intenção artística que a determina e que se realiza através do "acesso ao coletivo da língua e à ficção do outro":

O escritor é o guardião do repertório das histórias que o povo conta e vive, mas é antes de tudo o guardião da língua de que se serve este povo para contar as histórias do passado e as histórias que os acontecimentos de hoje (em todo o território nacional) fabricam. Numa sociedade complexa como a nossa, seria muito simples se o escritor fosse só o contador de histórias. Ele deve preservá-las, passá-las adiante, mas é responsável pela língua que as gravou. Para isso, é preciso que alargue as suas próprias possibilidades de fabricar uma linguagem, entrando por formas lingüísticas que não possui, que não comanda. É assim que acaba por ter acesso ao coletivo da língua e à ficção do outro. Abrindo fronteiras, desbravando território estranho. Ganha, passa, recupera[90].

Essa "árdua tarefa de traduzir"[91], própria ao trato do escritor com a língua e as histórias do Outro, é revelada no diário pelo projeto da redação do conto sobre Cláudio Manoel da Costa, o qual, da perspectiva da ficção de Silviano, permite entrever uma outra história, semelhante à do poeta inconfidente, e que é ou poderia ser contada, ou seja, a da morte do jornalista Wladimir Herzog, em 1975, como é sugerido por determinados elementos do sonho retrospectivo-prospectivo de Graciliano, registrado no diário[92]. Dessa forma, a proliferação de histórias e de duplos, a partir do contraponto entre Silviano, Graciliano, Cláudio, (Herzog), dá andamento ao projeto de desinstrução referente ao diário e ao livro que o contém, pois a experiência vivida pelo *eu* é tomada pela do Outro, e vice-versa –

87. Gide, *Os Frutos da Terra Seguido de Os Novos Frutos*, p. 17.
88. Cf. Santiago, *op. cit.*, p. 64.
89. *Idem*, pp. 117-118.
90. *Idem*, p. 115.
91. *Idem, ibidem*.
92. *Idem*, pp. 200-201, 220.

"projeto perigoso", já que vai contra os "limites do indivíduo"[93] traçados pela sociedade burguesa e mantidos por seus aparelhos ideológicos.

Nesses termos, as fronteiras entre a ficção de *Em Liberdade* e o diário homônimo são intencionalmente abolidas: a forma racional e programada da primeira interpenetra-se com o anárquico e o circunstancial próprio à escrita do segundo; a onipotência de uma voz enunciadora exclusiva desdobra-se numa enunciação polifônica. Nem tão racional, nem tão anárquico, confronto intermitente do *eu* com o Outro, o livro inscreve-se num espaço de perplexidade que o especifica tanto ao nível da escrita, quanto ao nível da leitura.

À medida que a feitura do texto é concomitante à "conversa crítica"[94] sobre o seu fazer, orientado pela consciência de que "um livro não repete as coisas como elas são", mas "serve para indicar o caminho do seu esclarecimento"[95], *Em Liberdade* desprende-se, simultaneamente, da escrita enquanto tautologia (ilusória) do real e da imagem do *eu* enclausurado em si mesmo. O texto atua, pois, retomando a referência gideana da "Nota do Editor", como "moeda falsa", cunhada propositalmente como tal, com o objetivo de desfazer expectativas de escrita-leitura presas a parâmetros já cristalizados e incapazes de cumprir a função de "indicar o caminho de esclarecimento" do real. Para tanto, o texto é proposto ao leitor como uma "caligrafia" a ser decifrada, cujo trabalho de decifração reitera em abismo o próprio trabalho textual, já que este é dado, desde o início, como leitura decifratória de um outro texto (delegado a Graciliano).

Assim, mediante esse ato mútuo de decifração, é possível perceber que a moeda dada inicialmente como falsa revela-se como verdadeira. Para entender melhor tal processo, cumpre recorrer ao texto que a ele remete – *Les faux-monnayeurs*, de Gide –, sobretudo na passagem em que Strouvilhou, convidado por Passavant a dirigir uma revista literária, responde o seguinte:

> – Na verdade, meu caro conde, devo assegurar-vos que, de todas as nauseabundas emanações humanas, a literatura é uma das que mais me repugnam. Só vejo nela complacências e lisonjas. E chego a duvidar que ela possa vir a ser outra coisa, pelo menos enquanto não varrer o passado. Vivemos sentimentos não autênticos que o leitor imagina experimentar, porque ele crê em tudo que é impresso; o autor explora isso como explora as convenções que crê serem as bases de sua arte. Esses sentimentos soam falsos como moedas, mas circulam. E como se sabe que a "erva daninha mata a boa", quem oferecesse ao público peças autênticas pareceria vender gato por lebre. Num mundo onde todos trapaceiam, é o homem verdadeiro que faz papel de charlatão[96].

93. *Idem*, p. 209.
94. *Idem*, p. 178.
95. *Idem*, p. 171.
96. Gide, *Les faux-monnayeurs*, p. 319.

O conhecido ou o já-dito, endossado pela escrita e reconhecido na leitura, soa falso porque, fundado em estereótipos e preso incondicionalmente ao passado, não leva em conta que na arte e na literatura "só vale quem se lança ao desconhecido. Não se descobre terra nova sem consentir em perder de vista, de imediato e por muito tempo, qualquer margem"[97]. É justamente o desejo de navegação por espaços desconhecidos, a perda de toda margem, que impulsiona o Graciliano diarista à escrita sobre Cláudio e é a mesma atitude que leva Silviano a reinventar, pela ficção, o diário de Graciliano. Em ambos os casos, o passado – literário e histórico – deixa de ter "um valor em si que deve ser preservado a todo custo"[98] e passa a ser "um lugar de reflexão que o homem presente pode escolher (ou não) para melhor direcionar a sua posição no hoje e no amanhã"[99].

O fato de o texto de *Em Liberdade* constituir-se não só como lugar de reflexão do passado, mas também como lugar de reflexão do seu próprio fazer enquanto fazer textual, é o que o aproxima, apesar das diferenças, de *Memórias do Cárcere*. A ficção de Silviano, ao propor-se como "acréscimo"[100] ou suplemento às memórias de Graciliano – no sentido de multiplicar seus significantes e não de reduplicá-los – não visa, à semelhança do texto primeiro, a atingir um significado último ou definitivo. Fiel à lição de Graciliano, *Em Liberdade* a ela se torna propositalmente infiel, na medida em que se nega a fazer confluir experiência vivida e fabulação narrativa em clave autobiográfica, como ocorre em *Memórias do Cárcere*.

Visto dessa perspectiva, mais do que nunca o texto busca salientar a idéia do autor "como ser de papel e [da] sua vida como uma *bio-grafia* [...] matéria de uma *conexão* e não de uma *filiação*"[101]. Ao agir assim, o muro da origem e da propriedade é demolido e a assinatura intransferível que "individualiza" toda mensagem no espaço literário é questionada. Em conseqüência, a carga de informação textual é aumentada, sem evitar os "ruídos" da transmissão, mas tornando-os parte integrante e imprescindível do processo de decodificação. Em vista disso, a possibilidade de atuação do leitor no texto e diante dele é também alargada, mas, antes que seja abordada detidamente a questão, cabe desenvolver uma outra a ela relativa – a do funcionamento da memória no texto.

97. *Idem*, p. 338.
98. Santiago, *op. cit.*, p. 85.
99. *Idem, ibidem.*
100. *Idem*, pp. 15-16.
101. Barthes, *S/Z*, p. 157.

2

O TEXTO DA MEMÓRIA

Queria endurecer o coração,
eliminar o passado,
fazer com ele o que faço
quando emendo um período
– riscar, engrossar os riscos
e transformá-los em borrões,
suprimir todas as letras,
não deixar vestígios de idéias
obliteradas. (Graciliano Ramos)

Silviano Santiago

No estudo que faz sobre Proust, Beckett declara:

> Proust tinha má memória [...] O homem de boa memória nunca se lembra de nada, porque nunca se esquece de nada. Sua memória é uniforme, uma criatura de rotina, simultaneamente condição e função de seu hábito impecável, um instrumento de referência e não um instrumento de descoberta. A apologia de sua memória – "Lembro-me como se fora ontem..." – é também seu epitáfio e indica a expressão exata de seu valor[1].

Deleuze e Guattari, ao abordarem o que chamam de "blocos de infância" em Kafka, afirmam:

> A memória de Kafka nunca foi boa; tanto melhor, pois a lembrança de infância é incuravelmente edipiana, impele e bloqueia o desejo em uma foto, rebate a cabeça do desejo

1. Beckett, *Proust*, p. 23.

e o corta de todas as suas conexões [...] A lembrança opera uma reterritorialização da infância[2].

Apesar da diferença de ambas as proposições, tanto numa – esquecer para lembrar –, quanto na outra – esquecer de lembrar –, é colocado em questão o papel desempenhado pela memória operadora do Mesmo, pela lembrança que conduz quem lembra à edificação de um monumento de si, confirmador do mito pessoal em que se reconhece e deseja ver-se re-conhecido. Nesse caso, ao atuar como eco, arquivo, duplo do *eu*, a memória impõe ao sujeito que lembra a consciência (falsa) da sua plenitude e autonomia, condenando-o a refazer o tecido da sua história sempre com os mesmos fios de um único e imutável trançado o qual, por não conter os fios que o Outro tece, é irremediavelmente alienante.

No pólo oposto, o da memória operadora da diferença, lembrar é descobrir, desconstruir, desterritorializar – atividade produtiva que tece com as idéias e imagens do presente a experiência do passado. Nesso outro trabalho de tecelagem, não basta um fio de Ariadne localizador da lembrança, mas, ao contrário, "é preciso desenrolar fios de meadas diversas"[3], desfiar o tecido dos acontecimentos e sentimentos pretéritos e transformá-lo numa urdidura sempre renovada, refeita, recriada, que não se encerra na busca do *eu* perdido por uma subjetividade onipotente, nem resulta na preservação da couraça do hábito e da rotina. Entendida como repetição em demanda da diferença, a atividade memorialista propicia tomar-se efetivamente o passado como "lugar de reflexão", para que a memória, então problematizada, atue também como uma espécie de "metamemória", como ocorre, segundo Ângela Maria Dias[4], nas páginas de *Memórias do Cárcere*.

O Tecido Desfiado

Em Graciliano, a restauração da memória não se prende a métodos apriorísticos de perquirição, dependentes de um horizonte de referência meramente documental da experiência vivida e que visem a satisfazer expectativas previsíveis de configuração textual. Lembrar é, para Graciliano, esquecer-se enquanto sujeito-objeto da lembrança, esgueirar-se para os cantos[5], colocar-se de certa forma à margem do texto – ser escrito por ele, ao invés de escrevê-lo –, para que a linguagem em processo intermi-

2. Deleuze e Guattari, *Kafka: Por uma Literatura Menor*. p. 114.
3. Ecléa Bosi, *Memória e Sociedade – Lembranças de Velhos*, p. 335.
4. Cf. Dias, "O Poder do Estilo contra o Estilo do Poder", p. 20.
5. Ramos, *Memórias do Cárcere*, v. 1, p. 11.

tente de produção possa cumprir seu papel efetivo de instrumento socializador da memória. Na tessitura de vozes revividas, no reencontro emocionado com o Outro, não se trata de eternizar o passado, mas de confrontá-lo com o presente e inocular a própria mobilidade deste no narrado, reinventando com as imagens arbitrárias da memória e da imaginação a trajetória comum de vida percorrida.

> Não me agarram métodos, nada me força a exames vagarosos. Por outro lado, não me obrigo a reduzir um panorama, sujeitá-lo a dimensões regulares, atender ao paginador e ao horário do passageiro do bonde. Posso andar para a direita e para a esquerda como um vagabundo, deter-me em longas paragens, saltar passagens desprovidas de interesse, passear, correr, voltar a lugares conhecidos. Omitirei acontecimentos essenciais ou mencioná-los-ei de relance, como se os enxergasse pelos vidros pequenos de um binóculo; ampliarei insignificâncias, repeti-las-ei até cansar, se isto me parecer conveniente[6].

A escrita procura perfazer, então, caminho semelhante ao da memória – "página meio branca"[7] impressa de "sulcos negros"[8]. O resultado são as idas-e-vindas, interrupções e retomadas da matéria narrada, as anexações parciais e nunca integrais dos conteúdos da experiência, as reminiscências arredias a articulações definitivas. O desejo do narrador – móvel da escrita – de vencer seu "nevoeiro mental"[9] e de dar forma, mesmo sabendo-a provisória, à "neblina de sonho"[10], que é a reminiscência, não se realiza em virtude da "perspectiva relativizada"[11] em que se coloca, nem pelo preenchimento vicário dos vazios e lacunas da memória, nem pela constituição de certezas e verdades dogmáticas.

Liberar o passado do esquecimento não é repeti-lo, nem tampouco torná-lo um objeto frio de racionalização, imune ao afeto de quem lembra, como indica a impossibilidade de distanciamento rigoroso do narrador de *Memórias do Cárcere* frente aos eventos rememorados, apesar das freqüentes reflexões autocríticas que entrecortam o narrado e ressaltam a separação entre os tempos do enunciado e da enunciação. Não prevalecendo a distinção nítida entre os dois tempos que tendem constantemente à superposição e à confluência num *agora* que prolonga a duração do passado no presente, o desdobramento do narrador entre lembrar e ser lembrado, observar e ser observado, adquire um significado mais complexo do que faz supor a mera distinção retórica entre sujeito do enunciado e sujeito da enunciação. Em muitos casos, torna-se impróprio mantê-la, como na

6. *Idem*, v. 1, p. 9.
7. *Idem*, v. 3, p. 41.
8. *Idem*, v. 1, p. 61.
9. *Idem*, v. 3, p. 39.
10. *Idem*, v. 3, p. 68.
11. Dias, "O Poder do Estilo contra o Estilo do Poder", p. 13.

passagem em que, no porão do Manaus, após recordações da vida em Pajuçara durante a feitura de *Angústia*, é dito o seguinte:

> Agora me ligava a fatos pouco mais ou menos ignorados, esquecia casos a que dera muita importância. Não os esquecia, realmente: jogava-os num desvão, onde se empoeiravam, cobriam de teias de aranhas; ressurgiam, sobrepunham-se ou subpunham-se aos outros, afinal se nivelavam, misturavam todos, e já não me era possível saber o que estava dentro ou fora de mim[12].

No *antes* que emerge no presente da escrita como um *agora* retroativo ("Agora me ligava...")[13], afirma-se tanto a dualidade inerente ao registro temporal, quanto a da voz narrativa que, em razão da referida postura do narrador frente ao narrado, entrelaça o Graciliano personagem dos fatos vivenciados ao Graciliano encarregado de narrá-los. A distinção entre passado e presente, interno e externo, que remete à relação entre o modelo empírico e sua encenação autobiográfica, não se coloca em termos opositivos rígidos e excludentes. No emaranhado "novelo"[14] da escrita memorialista de Graciliano, a retrospectiva do cárcere mobiliza a retrospecção de segmentos pretéritos anteriores ao próprio período de encarceramento que, ao serem presentificados, acarretam inter-relações que dão ao tecido narrativo uma complexidade e ressonância temporal mais amplas do que se poderia presumir. É o que ocorre com a lembrança recorrente do hospital:

> A lembrança do hospital se agravava quando me abatia preguiçoso no colchão, de barriga para cima, a olhar os casebres do monte, os indivíduos que subiam e desciam a ladeira vermelha. E o desejo me chegou de narrar sonhos, doidice, rumor de ferros na autoclave, os gritos horríveis de uma criança, um rosto sem olhos percebido na enfermaria dos indigentes e as ronceiras pancadas de um relógio invisível. Já me surgira a idéia de escrever isso. Voltava agora com insistência. Naquele tempo, no delírio, julgava-me dois. A parte direita não tinha nada comigo e se chamava Paulo [...] Essa estupidez, que me assaltara na colônia, regressava com força grande, impunha-se [...] Enfim a necessidade urgente de escrever dois contos: pegar de qualquer jeito o relógio do hospital e Paulo. Seriam contos? Não sei fazer contos: precisava livrar-me daquilo, afastar o hospital e dormir[15].

12. Ramos, *op. cit.*, v. 1, p. 207.
13. Vejam-se, como exemplo, alguns casos semelhantes: "Agora na prisão havia mais espaço: deixaram aberta uma grade e nosso mundo se estendeu alguns metros, pudemos andar na sala vizinha" (Ramos, *op. cit.*, v. 3, p. 18). "As minhas observações tinham sido fragmentárias e dispersas, as relações escapavam, havia sulcos na memória, fatos de pequena importância avultavam de mais. Agora diminuía a perturbação" (*Idem*, v. 3, p. 98). "Mal sério não me fariam aqueles militares vagabundos, incapazes de pegar direito numa arma. Não, não era medo. Medo sentia agora, diante do cafuso, pensando nos sapatos ferrados, na cólera doida" (*Idem*, v. 3, p. 108). "Na sala da capela havia agora três fileiras de camas separadas por estreitas passagens de meio metro. Deram-me a última do centro, metade mais ou menos das laterais" (*Idem*, v. 4, p. 100).
14. *Idem*, v. 1, p. 8.
15. *Idem*, v. 4, p. 29.

Se o vivido no hospital, para usar um verbo caro a Graciliano, *avulta* com freqüência em momentos críticos do vivido na prisão, tal qual registrado pela narrativa[16], é porque ambas as experiências sofridas, embora distantes temporalmente entre si, têm a aproximá-las o fato de colocarem em relevo, a partir da dualidade do narrador enquanto sujeito e objeto da lembrança, a cisão irremediável que percorre esse mesmo sujeito e da qual ele pretende liberar-se, de certa forma, pela escrita. Essa possibilidade de liberação – tentativa de recuperar uma suposta integridade cuja perda a vivência carcerária acentua – encontra-se comprometida, entretanto, desde o início, pela bifurcação dos contos em "dois contos", que incidem, de modo semelhante ao ocorrido nas *Recordações da Casa dos Mortos* de Dostoiévski, sobre a questão do sujeito como "coisa amputada"[17].

O problema se coloca, especificamente, em "O Relógio do Hospital" e "Paulo"[18], a partir da relação do personagem-narrador com o próprio corpo e com o corpo da escrita, relação de despedaçamento, desagregação, descontinuidade, que reaviva tanto a dispersão atemorizante do fantasma do corpo despedaçado, dividido, quanto a angústia ligada ao fantasma da castração. De forma alucinatória, o retorno familiar e estranho do recalcado revela-se, em ambos os contos, através da atuação do duplo persecutório, da onipresença do desconhecido-conhecido. Em "Paulo" aparece como uma ameaça interna, dentro do corpo do doente e ocupando-lhe justamente a metade; em "O Relógio do Hospital" como ameaça externa, fora do corpo e concretizada no homem dos esparadrapos entrevisto na enfermaria e de cuja imagem o narrador se torna definitivamente prisioneiro:

> A grade alvacenta aparecera, feita de tiras de esparadrapo, e, por detrás da grade, manchas amarelas, um nariz purulento, o buraco negro de uma boca, buracos negros de órbitas vazias. Esse tabuleiro de xadrez não me deixava, era mais horrível que as visões ferozes do longo delírio[19].

A presença dessa criatura ameaçadora, dessa "coisa"[20], desse "intruso"[21], que não tem cara, olhos ou boca, embora tenha no caso de Paulo

16. Veja-se, como exemplo, Ramos, *op. cit.*, v. 1, p. 222; v. 2, pp. 90-91, 213; v. 3, pp. 35, 57-58; v. 4, pp. 25, 59-60.
17. "E essa voz baixa, que conta, que recorda isso tudo, só o tom dessa voz chega para trazer até a mim a certeza que esse homem tem de que tudo quanto está recordando está perdido para sempre, que nunca mais recuperará nada, e que ele próprio é uma coisa amputada", Dostoiévski, *Recordações da Casa dos Mortos*, p. 189.
18. Publicados em livro, pela primeira vez, em *Histórias Incompletas*, 1946 e, posteriormente, em Ramos, *Insônia*.
19. Ramos, *Insônia*, p. 38.
20. *Idem*, p. 18.
21. *Idem*, p. 53.

um nome significativo, que remete ao apóstolo *decapitado*, reforça especularmente e sobrecarrega de sentido a cisão e/ou fragmentação do corpo do personagem-narrador – máquina desmantelada, decomposta em "peças anatômicas"[22] que se expandem e ocupam, autônomas e onipotentes, todo o espaço do quarto do hospital-cárcere e da superfície textual. O corpo da escrita, retalhado por frases sincopadas, que parecem mimetizar o ritmo de uma respiração ofegante, e por lembranças e reflexões inarticuladas, confunde-se com o mecanismo emperrado e fanhoso do relógio, cujo som marca descompassado o ritmo pulsional do tempo, e dá o tom musical e descontínuo ao fio da linguagem.

Apesar ou em razão da babel de sons e ruídos que aparentam sobrepujar as palavras e sua articulação significante, é possível perceber, em meio aos "cipoais obscuros"[23] do texto, um fio articulador que vai dar "na criança e no homem que se esconde por detrás da máscara de esparadrapo"[24] e, daí, no vazio, na falta, que o (des)constitui. Emerso do surto retrospectivo que simultaneamente oculta e presentifica o recalcado, o duplo inscreve a rememoração no âmbito da repetição interminável de vivências, reais ou fantasmáticas, cada vez mais anteriores ou arcaicas e que se superpõem ao pesadelo do presente da escrita e do tempo da sua produção. Em vista das evocações à infância, não se trata de repetição reprodutora, reterritorializante, mas justo o contrário, já que a lembrança do passado é vivida contemporaneamente com o presente histórico e nele e por ele adquire a sua razão de ser, sobretudo se se leva em conta o período de elaboração dos contos, as vicissitudes então enfrentadas pelo seu autor, conforme o relato em minúcias das *Memórias do Cárcere*.

Dos reveses da vida, retomada ao reverso no tempo, a memória extrai a matéria configuradora do texto que se entrelaça com outros textos. É preciso ter atentos os ouvidos ao "som importuno" de "maçadas antigas"[25], que ressoa na lembrança ou na alucinação da voz áspera e autoritária do avô, dos gritos da criança como punhais dilacerando a carne, da "voz dura de matraca"[26] do professor, das lamentações do "velhinho, arrimado a um cacete, balbuciando, tropeçando"[27], Édipo arruinado e redivivo, "toque-toque – o cajado a bater nos paralelepípedos"[28], dos "rufos de tambor, vozes de comando"[29]. Esses sons enovelados e agressivos se confundem, atam-se, nó cego como o cordão do sapato do homem perple-

22. *Idem*, p. 45.
23. *Idem*, p. 44.
24. *Idem*, p. 45.
25. *Idem*, p. 53.
26. *Idem*, p. 47.
27. *Idem, ibidem*.
28. *Idem, ibidem*.
29. *Idem*, p. 44.

xo diante da mulher nua[30], fio abominável como o tubo de borracha, o pêndulo do relógio, as cobras que, alucinadas, feito cegas, "estiram-se pela casa, invadem a sala, arrastam-se devagar nos cantos, sobem a cama"[31].

Essas sensações desencontradas, parciais, fragmentárias, se entrelaçam a sensações semelhantes de situações críticas experimentadas tanto pelo Graciliano de *Infância*, quanto pelo de *Memórias do Cárcere*, estabelecendo, através da repetição diferencial, um campo fecundo de relações intertextuais, esclarecedoras a seu modo do funcionamento da linguagem da memória. Dessa forma, é possível aproximar, enquanto eventos reminiscentes que passam pelo corpo do sujeito e aí adquirem significado, o intricado labirinto de impressões acústicas gravadas no presente dos contos com os acessos periódicos de cegueira que acometem Graciliano na infância e durante seu período de encarceramento.

Se a infância é, para Graciliano, o lugar privilegiado da opressão – "Eu vivia numa grande cadeia. Não, vivia numa cadeia pequena, como papagaio amarrado na gaiola"[32] – é no transcurso da oftalmia que a opressão se revela, inscrita diretamente no corpo, com maior força. É o olho danificado, mutilado, que põe a nu para o menino a sua condição de intruso e castrado, de "bezerro-encourado" e "cabra-cega"[33], condição que não se restringe a uma conjuntura meramente pessoal, como sugere o flagrante retrospectivo dos colegas de escola e a reflexão imediata que lhe segue: "Os alunos se imobilizavam nos bancos: cinco horas de suplício, uma crucificação. Certo dia vi moscas na cara de um, roendo o canto do olho, entrando no olho. E o olho sem se mexer, como se o menino estivesse morto. Não há prisão pior que uma escola primária do interior"[34].

A rememoração de um incidente estritamente pessoal, no caso a oftalmia, é desveladora de uma situação repressiva-opressiva que ultrapassa o âmbito do particular e o contextualiza numa rede de significações mais abrangente, que se verá distendida ainda mais quando se leva em conta as *Memórias do Cárcere*. Luz que fere "como pontas de agulhas"[35], a re-visão do passado, que emerge através dos "bugalhos sangrentos"[36] do menino, do olho "corroído" do companheiro de escola, das "órbitas vazias" do homem dos esparadrapos do hospital, vincula-se ao doloroso processo retrospectivo que resulta da experiência carcerária e se especifica pela visão de "gente incompleta, pedaços humanos, olhos, bocas, orelhas a aparecer e desaparecer continuamente"[37]. Decorre daí o desejo dilacerante

30. *Idem*, p. 47.
31. *Idem*, p. 41.
32. Ramos, *Infância*, p. 203.
33. *Idem*, p. 132.
34. *Idem*, p. 190.
35. *Idem*, p. 131.
36. *Idem, ibidem*.
37. Ramos, *Memórias do Cárcere*, v. 3, p. 35.

de dar forma ou sentido às distorções "ópticas" da memória, a tentativa de transformar em história significante a vida ou as vidas que escapam e fogem a todo momento, mutiladas, fragmentadas e dispersas no tempo. Mobilizado pela consciência adquirida desde a infância do "valor enorme das palavras"[38], diante e apesar da ubiqüidade e onipresença da opressão, o narrador vê constantemente postergada a concretização satisfatória do objetivo almejado – e, mais uma vez, a oftalmia atua como significante-mor dessa (im)possibilidade.

> Uma nuvem cortada por faixas vermelhas cobria os objetos. Cheguei a página aos olhos, afastei-a, buscando ansioso juntar os caracteres rebeldes. Vários deram-me a impressão de reunir-se, formando um contra-senso: *dettera*. Que diabo significava *dettera*? Parecia italiano, mas, por muito que me esforçasse, não me lembrava de ter visto semelhante palavra. Demais, o livro ali aberto era escrito em português. Que vinham fazer nele as estranhas sílabas? Procurei-as, e não houve meio de achá-las. Certamente não existiam, embora um minuto antes se houvessem mostrado claras, os dois *tt* negros e fixos. Ilusão, mas ilusão bem esquisita, com aparência de verdade. O negror e a fixidez tinham-se esvaído, agora as manchas cresciam na folha, os traços vermelhos angustiavam-me espalhando os sinais caprichosos[39].

A fixação na retina enferma e na memória do vocábulo (in)existente e o relevo dos dois *tt* dele amputados – amputação que, curiosamente, é sugerida pela própria grafia da consoante ressaltada – são indicadores que reiteram a condição do sujeito em causa nos textos de Graciliano. Dessa forma, retorna a questão do duplo (através dos dois *tt* "alucinados") enquanto mecanismo defensivo e ao mesmo tempo revelador do fantasma da castração (o olho doente e a amputação dos dois *tt*), desterritorializada do espaço da família e ramificada no espaço do cárcere, no qual desemboca como sinal mais eloqüente dos efeitos aniquiladores engendrados pelos mecanismos punitivos do Estado totalitário. É o que se pode depreender da lembrança do número de batismo do Graciliano prisioneiro da Ilha Grande, significativamente 3535 ou 3335[40], e da sua relação com o episódio de fichamento do companheiro Zoppo.

> – Com dois *pp*? indagou o empregado meticuloso, aferrando-se a uma consoante.
> – Com dois *pp*, afirmou Zoppo.
> – Italiano?
> – Filho de italianos[41].

O fragmento de diálogo, à primeira vista banal, condensa, entretanto, as refrações significantes cujo percurso vem-se tentando traçar. A am-

38. Ramos, *Infância*, p. 134.
39. Ramos, *Memórias do Cárcere*, v. 4, p. 146.
40. *Idem*, v. 3. p. 89.
41. *Idem*, v. 3, p. 104.

putação dos dois *pp* de Zoppo e a dos dois *tt* de *dettera* atuam mutuamente como reiteradoras de uma conjuntura comum, sobretudo se se pensa no significado que o nome Zoppo encerra – em português: manco, coxo – e no fato de ele remeter à perna avariada de Graciliano, logo, à rememoração da experiência do hospital e ao que ela faz vir à tona, como se viu. Manco e/ou cego – Édipo desterritorializado no mundo, em vez de reterritorializado sobre si mesmo e na família[42], destituído do nome que lhe garante, apesar de tudo, uma identidade própria[43], reduzido a um número que longe de identificá-lo traduz pela reduplicação especular ("3535") a uniformização despersonalizante da prisão, o personagem-narrador traz inscrito no corpo a marca paradigmática dos desmandos da Lei (interditora e penal) que abrange todo o *corpus* carcerário.

Resta-lhe a palavra: narrar é, então, resistir[44], e nesse sentido deve ser entendida a escrita *claudicante* dos apontamentos interrompidos, retomados, destruídos e posteriormente refeitos pela memória. Esclarece-se, assim, o significado de *dettera* enquanto *lettera* (letra) e *detta* (débito) e a conseqüente função do livro projetado-concretizado como pagamento de uma dívida contraída com os companheiros do cárcere,

> Um volume sobre a colônia, o livro que Medina esperava. Detinha-me nessa afirmação maquinal, embora considerasse o projeto irrealizável: nem queria ouvir falar em semelhante gênero de trabalho. Haviam-me no pavilhão dado conselhos, mostrado a conveniência de narrar a vida na cadeia; a tarefa imposta me esfriava, em horas de aborrecimento vinha-me a tentação de berrar que não tinha deveres, estava longe da terra e imbecilizado. Os buracos do tintureiro e as réstias movediças continuavam a perseguir-me. De quando em quando me apalpava, tocava os papéis escondidos nos bolsos do paletó[45].

e, de modo diverso, com os próprios carcereiros:

> – Levo recordações excelentes, doutor. E hei-de pagar um dia a hospitalidade que os senhores me deram.
> – Pagar como? exclamou a personagem.
> – Contando lá fora o que existe na ilha Grande.
> – Contando?
> – Sim, doutor, escrevendo. Ponho tudo isso no papel.
> O diretor suplente recuou, esbugalhou os olhos e inquiriu carrancudo:
> – O senhor é jornalista?
> – Não senhor. Faço livros. Vou fazer um sobre a colônia correcional [...]
> – A culpa é desses cavalos que mandam para aqui gente que sabe escrever[46].

42. Cf. Deleuze e Guattari, *Kafka: Por uma Literatura Menor*, p. 17.
43. Interessante observar, no caso, que Graciliano não se nomeia no corpo do texto de *Memórias do Cárcere*, onde é referido apenas como "fulano". (Cf. Ramos, *Memórias do Cárcere*, v. 1, pp. 40, 173; v. 2, pp. 85, 122, 134, 190; v. 3, pp. 122, 180, 223; v. 4, p. 5.)
44. Veja-se, a propósito, Reis, *Memórias do Cárcere: Compreender, Resistir*, pp. 3-5.
45. Ramos, *Memórias do Cárcere*, v. 3, p. 40.
46. *Idem*, v. 3. p. 194.

Se o débito é pago em parte com os dois contos redigidos na cadeia na medida em que restituem, concretamente, ao escritor-prisioneiro o desejo subversor[47] de entregar-se de novo ao exercício da escrita, o devedor só se verá livre do débito quando da composição efetiva de *Memórias do Cárcere*, em que, segundo Ângela Maria Dias, "na trilha do desejo renovado, vai afirmar ritualmente a razão afetiva da experiência que narra contra os pressupostos formais, as marcas retóricas e a indigência moral da vontade de domínio"[48]. Nesse sentido, a fixação das lembranças esparsas e diluídas como as folhas do manuscrito clandestino lançado ao mar[49] só se justifica e justifica o seu arranjo pormenorizado na escrita quando cumpre a função exponencial de preservar do esquecimento e de salvaguardar a solidariedade configuradora, apesar de tudo, das inter-relações pessoais do universo dos companheiros de prisão – "Mangaratiba é um lugar miúdo, que procuro fixar na memória para não me esquecer dos companheiros"[50], declara a certa altura do relato o narrador.

Essa solidariedade que reside e se contrapõe à aludida "vontade de domínio" não presume a abolição da diferença, da alteridade. É da prática desta – postulada de forma diversa na "fábula" de *A Terra dos Meninos Pelados* escrita em 1937, logo após Graciliano ter deixado o cárcere – que resulta, como lição da(s) memória(s), a dilatação das fronteiras-cadeias do *eu* e a consciência apaziguadora, embora não imobilizante porquanto fermentada no solo da con-vivência, de que "ignoramos o que somos, até onde podemos ir"[51]. Rememorar é, afinal, tornar duradouro o vínculo resistente estabelecido entre os excluídos e perseguidos, desejo sempre renovado de fazer da página escrita a página viva da inter-ação, revelação de um saber nascido da disposição comum de narrar e que se desdobra, em moto contínuo, no presente da narrativa interminável – "Voltar à colônia, deitar-me na esteira podre, na cama suja de hemoptises, falar a Cubano, embalar-me nas aventuras de Gaúcho, saber como ele fugira de Fernando de Noronha"[52].

Narrar é agir. Assim, o significado do vivido toma forma nas ações e através das ações compartilhadas que se tornam o meio essencial para lançar os fundamentos de uma atuação autêntica no futuro. Ao insistir sobre a ação como norma experimental de verdade, *Memórias do Cárcere* contrapõe-se às especulações e esquemas artificiosamente constituídos e traça o árduo caminho da liberdade. Esta se traduz, enfim, no próprio nível da composição narrativa, pois o movimento da memória, ao fazer-se

47. *Idem*, v. 1. p. 6.
48. Dias, "O Poder do Estilo contra o Estilo do Poder", p. 11.
49. Cf. Ramos, *Memórias do Cárcere*, v. 3, p. 50.
50. *Idem*, v. 3, p. 42.
51. *Idem*, v. 4, p. 82.
52. *Idem*, v. 4, p. 134.

acompanhar da recuperação do conteúdo cognitivo da fantasia, dá ao texto uma dimensão que vai além do meramente documental ou testemunhal e o insere num espaço em que o autobiográfico passa a coexistir com o ensaístico e com o ficcional ou imaginário.

Refazendo o Tecido

A recuperação do legado da obra de Graciliano por *Em Liberdade* aponta justamente para o rompimento do "bloqueio documentalista"[53], que leva a cabo o escritor alagoano e que atinge até mesmo um texto como as *Memórias do Cárcere*, onde tal procedimento, à primeira vista, poderia soar como despropositado e descabido. É na vertente inventiva, e não na documental, das memórias que se assenta a biografia.ficcional de Graciliano, e é através dela que novas relações são estabelecidas entre passado e presente, tempo e linguagem.

A memória (imaginária) dos eventos cotidianos registrados no diário (fictício) é um retorno não-passadista, reformulador, reivindicatório, efetuado com o intuito de alterar o passado e não de preservá-lo ou reconstruí-lo mediante a submissão a uma fonte ou modelo. Nesse sentido, entende-se melhor não só o fato de *Em Liberdade* desvincular-se da representação autobiográfica, mas também a sua opção pela forma-diário, já que ao valer-se dela, por deslocamento, procura acentuar a *presentificação* ou encenação própria da sua postura discursiva, em detrimento da retrospecção narrativa característica da forma-autobiografia. Traços de estilo e signos precedentes são apropriados e combinados numa linguagem que os transforma e modifica globalmente sua expressão e significado.

A partir dessa perspectiva, para o diarista Graciliano escrever é, de início, obliterar o passado, fazer desaparecer as marcas e vestígios deixados num "corpo dolorido que não quer pensar nas dores sofridas que castigam os sentidos e a memória"[54]. O recalque da memória e a concentração do diarista no aqui e agora do período subseqüente à libertação do cárcere têm como conseqüência o isolamento do *eu* nas páginas-prisão do diário, as quais prolongam a experiência de enclausuramento recém-vivida e tornam manifesto o colapso da função narrativa enquanto atuação comum, comunhão, comunicação.

As portas da escrita e do cárcere só são efetivamente descerradas no momento em que a alusão fragmentária aos eventos diários e o ritmo monótono e repetitivo dos dias e das frases abrem espaço ao projeto da narrativa sobre o poeta inconfidente Cláudio Manoel da Costa. A memó-

53. Lima, *Sociedade e Discurso Ficcional*, p. 230.

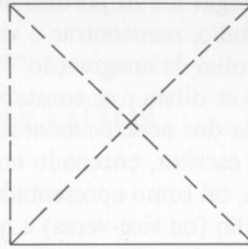
54. Santiago, *Em Liberdade*, p. 26.

ria e a imaginação retomam o fio rompido da tessitura da vida e da(s) história(s), e o retomam através do *eu* que direcionado para si mesmo se refrata e dá lugar à alteridade. Esse descentramento de perspectiva permite que o passado antes recalcado retorne desvinculado do "caso" pessoal e de uma objetividade ou razão cerceadora.

[...] quero um projeto literário mais substantivo do que este diário. Quero retomar a experiência da cadeia, porém sem fazer obra de realismo estreito, sem fazer narrativa de tipo jornalístico (como o Morel está querendo fazer). Quero qualquer coisa em torno da oposição entre a política e o cárcere, qualquer coisa sobre o destino trágico do intelectual no Brasil, sobre o desejo de morte e o desejo de vida, sobre o compromisso com os seus e a liberdade[55].

Para tanto, o diário perfaz o caminho que vai do presente de Graciliano ao passado (remoto) de Cláudio, direção inversa à do livro, sobretudo se se leva em conta o período da sua produção, pois rememorar o passado de Graciliano é acercar-se do presente (ou passado recente), cujo signo mais incisivo é a morte do jornalista Herzog. Desse modo, a estrutura "em abismo" do livro,

comporta, no tocante à relação entre presente e passado, uma reflexão especular em forma de um quiasma:

55. *Idem*, pp. 170-171.

A intersecção de segmentos temporais de períodos históricos distintos efetua-se pela memória a serviço da invenção ficcional, concebida esta como o modo mais eficaz de recuperar experiências alheias e fazê-las convergir ou articular. O funcionamento dessa articulação revela-se de forma mais evidente através do recurso do texto ao dispositivo onírico, de acordo com os dois sonhos registrados no diário. O primeiro deles – o sonho da águia – reflete a situação do Graciliano libertado do cárcere mas ainda preso às suas cadeias; o segundo – o sonho do enforcamento de Cláudio – reitera e amplia a mesma situação, mas lhe indica um possível ponto de fuga, que se verá concretizado no texto.

A águia, pássaro solar e símbolo de domínio e poder, é o olho policialesco que tudo vê, e como tal desempenha no texto do sonho função semelhante à do "panóptico" de que trata Foucault ao estudar a prisão. O seu objetivo principal é o de assegurar o funcionamento do poder, fazendo com que a vigilância "seja permanente em seus efeitos, mesmo se é descontínua em sua ação", pois "quem está submetido a um campo de visibilidade, e sabe disso, retoma por sua conta as limitações do poder; fá-las funcionar espontaneamente sobre si mesmo; inscreve em si a relação de poder na qual ele desempenha simultaneamente os dois papéis; torna-se o princípio de sua própria sujeição"[56].

Se a águia é, ao mesmo tempo, a causa e a atenuante da cegueira do personagem, e como tal condensa na sua atuação as ramificações significantes da cegueira, anteriormente abordadas, a invisibilidade e a inviolabilidade proporcionadas pelo diário revelam-se como uma armadilha e um embuste. O diário é a bengala de cego oferecida ao escritor no sonho, o "apoio para sua sustentação nos moldes fornecidos pelo poder"[57]. Rejeitar a sujeição é jogar fora a bengala, desfazer-se do diário, caminhar propositalmente "às cegas" na escuridão, colocar-se fora do espaço ardiloso do

56. Foucault, *Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão*, pp. 178-179.
57. Walty, "Vozes em Contraponto: Uma Leitura de *Em Liberdade*, de Silviano Santiago", p. 10.

visível – "Pedi ao garçom que apagasse a luz do sol, caso contrário não conseguiria chegar até os portões do cais"[58] –, descer à masmorra escura onde está Cláudio, reencontrar o vivido, recontá-lo e fazê-lo falar, liberado, do "trampolim da imaginação"[59].

O diário se dilata e se consuma através da evocação onírica, delirante e imaginária dos acontecimentos da Vila Rica de 1789. O veto à visão divergente do escritor, encenado no sonho da águia, articula-se com a interdição à fala, tal como apresentado no sonho em que Graciliano ocupa o lugar de Cláudio (ou vice-versa) e que atua como mola propulsora e espelho do texto que visa a "apresentar, numa cápsula da máquina do tempo, a permanência dos regimes autoritários no Brasil"[60]. Para tanto, é necessário não só livrar-se da bengala de cego, como da cinta utilizada para o enforcamento, levando adiante o desejo de transformá-la "em mil lenços multicoloridos, que se sucederiam uns aos outros em interminável arco-íris dentro da masmorra gelada e soturna"[61] das páginas do diário.

Por intermédio da brecha aberta nas grades pela retomada da capacidade de sonhar, a escrita torna-se evocação e profecia de "coisas que ainda não tinham acontecido"[62]. A mesma cinta que asfixia Cláudio-Graciliano asfixiará Herzog e quem insistiu ou insistirá que "esperar cansa"[63]; a visibilidade imposta pelo olhar vigilante, carcerário, panóptico, é ofuscada pelo resgate do invisível representado pelos autos de devassa de então e de sempre; os fragmentos de textos, sonhos e história podem ser rearticulados de modo novo e livre. Assim, "depois da noite e do silêncio, a vida regenerada"[64]: está aberto o caminho para a recuperação da memória e para o recobro da imaginação do leitor.

58. Santiago, *op. cit.*, p. 53.
59. *Idem*, p. 218.
60. *Idem*, p. 209.
61. *Idem*, p. 201.
62. *Idem*, p. 52.
63. *Idem*, p. 200.
64. Foucault, *op. cit.*, p. 213.

3

O TEXTO DO LEITOR

> *[...] yo escribo y el lector lee, es decir que se da por supuesto que yo escribo y tiendo el puente a un nivel legible [...] Porque un puente, aunque se tenga el deseo de tenderlo y toda obra sea un puente hacia y desde algo, no es verdaderamente puente mientras los hombres no lo crucen. Un puente es un hombre cruzando un puente, che.*
>
> JULIO CORTÁZAR

A reflexividade imanente a *Memórias do Cárcere* e a *Em Liberdade*, enquanto produção de um determinado saber acerca do processo de escrita, comporta efeitos de interpretação que configuram, em contrapartida, uma prática específica de leitura. Se, como quer Umberto Eco, escrever é "produzir um leitor novo" e revelá-lo a si mesmo[1], cabe indagar se a auto-referência do texto ou a escuta da sua própria enunciação cerceia e exclui a atuação produtiva do leitor ou se a favorece e instiga, já que o texto literário pretende ser, ainda segundo Eco, uma "experiência de transformação" para o leitor[2]. Não custa insistir no problema da dramatização da leitura levada a cabo nos textos de Graciliano e de Santiago: se atua como reforço ou como mudança das " 'representações projetivas' habituais"[3] do

1. Cf. "Postille a *Il Nome della Rosa*", em Eco, *Il Nome della Rosa*, p. 522.
2. *Idem*, p. 523.
3. Lima, "O Leitor Demanda (d)a Literatura", p. 23.

leitor; se lhe propicia apenas uma relação especular de reconhecimento ou age em benefício de uma experiência efetiva de conhecimento. A resposta à questão, embora adiantada em parte nos capítulos precedentes deste trabalho, merece no momento uma explanação mais pormenorizada, em virtude da importância que o complexo jogo de solicitação à atividade do leitor adquire em cada um dos dois textos considerados e na relação intertextual por eles mantida.

No caso de Graciliano, o interesse pelo papel do leitor e a atenção reflexiva ao circuito da leitura revelam-se desde os seus primeiros escritos, como pode ser observado em um pequeno texto que publica em 1921, sob o pseudônimo de J. Calisto, no jornal alagoano *O Índio*. Trata-se de uma exposição de princípios dirigida ao leitor provinciano, divisado como "um pobre homem derreado ao peso da enxada, sofrivelmente achacado, otimamente obtuso"[4], que se realiza desprovida de ornamentos e de imposição persuasória, e na qual o articulista declara sua intenção de não "mimar" ou iludir o leitor, preferindo ser-lhe apenas útil – "uma espécie de vendedor ambulante de sabão para pele, de ungüento para feridas, de pomada para calos"[5].

O pragmatismo dessa formulação do escritor iniciante, justificável e eficaz tendo-se em vista o jornal em que se insere e o público a que se destina, parecerá redutor quando transposto ou retomado no âmbito das obras literárias posteriormente escritas por Graciliano. No caso, a analogia do escritor com o sapateiro aparenta ser apenas um recurso diferente para a apresentação do mesmo ponto de vista referido, que se veria confirmado pela declaração do autor a respeito da criação de seus personagens e da recepção deles pelo leitor:

> Eu desejaria não tratar dessa gente que, arrumada em volumes, se distanciou de mim [...] agora tudo esfriou, os caracteres se deformaram – os leitores vêem o que não tive a intenção de criar, aumentam ou reduzem as minhas figuras, e isto prova que nunca realizei o que pretendi. Referindo-me, portanto, a essa cambada não penso no que ela é hoje multiforme, incongruente, modificada pelo público, mas nos tipos que imaginei e tentei compor inutilmente. Falharam todos[6].

Se examinada mais atentamente, porém, tal atitude não supõe a circunscrição da leitura pragmática ou utilitária, como parece entender o romancista, à esfera do monologismo e da univocidade. O confesso desagrado de Graciliano no tocante às transformações acarretadas a seu texto pelo leitor deve-se mais ao fato de uma necessidade de expressão e de comunicação obsessiva e obstinadamente buscada – mas, da perspectiva

4. Ramos, *Linhas Tortas*, p. 51.
5. *Idem*, p. 52.
6. *Idem*, p. 197.

do autor, nunca satisfeita – do que ao intuito de impor um sentido único ao texto e, em conseqüência, à leitura. Caso contrário, como entender a ironia disseminada no texto de Graciliano e que o reveste de uma ambigüidade fundamental? Basta lembrar o aprendizado da leitura pelo menino de *Infância*, e a conduta de Paulo Honório, em *São Bernardo*, diante do ato de ler, sem entrar na questão do narrador-leitor em *Caetés* e em *Angústia*.

O "exercício penoso"[7] de aprendizagem do alfabeto e da gramática, porquanto fundado no desprazer e na rigidez, é para o menino Graciliano fator determinante de imobilização. O primeiro contato com a leitura efetua-se impregnado de dogmatismo: leitura unívoca, presa ao pé-da-letra e a parâmetros coercitivos, referendados pela atuação extremamente frustrante e agravante da lei paterna[8] – marca de fogo que permanecerá gravada para sempre na superfície do(s) texto(s) do filho. Essa marca indelével pode, entretanto, ser contornada, como é indicado pela aprendizagem subseqüente do uso irônico da linguagem.

A descoberta da possibilidade de "falar pelo avesso"[9], e ao fazê-lo poder participar do jogo ambíguo de "malícia e bondade"[10] que as palavras encerram, tem como conseqüência a instauração de uma nova modalidade de leitura, que reverte a primeira e permite ao menino ir além dos ensinamentos impostos nos insossos compêndios escolares, esgotar a biblioteca de Jerônimo Barreto para satisfazer seu desejo de "aventuras, justiça, amor, vinganças"[11], aceitar sem passividade a orientação generosa do "mestre" Mário Venâncio e, assim, ter acesso à leitura liberadora e móvel do avesso de si, dos livros e do mundo. A univocidade inicial que as palavras – "armas terríveis"[12] – faziam supor é desfeita em favor da mobilidade e da plurissignificação que serão dominantes nos livros do adulto-escritor, embora este pareça contraditoriamente negá-las, ao virem à tona na leitura efetuada pelo público.

É o que ocorre de forma paradigmática com *São Bernardo*, que ao realizar-se mediante a interlocução do texto por si mesmo faz da leitura, para usar os termos de Jean Ricardou, "leitura de um mecanismo de leitura"[13]. Assim sendo, a postura pragmática assumida por Paulo Honório enquanto leitor do próprio texto e de textos alheios[14], ao ser desconstruída no momento mesmo em que busca afirmar-se, abre os olhos do leitor para

7. Ramos, *Infância*, p. 105.
8. *Idem*, pp. 190-192.
9. *Idem*, p. 187.
10. *Idem*, p. 188.
11. *Idem*, p. 210.
12. *Idem*, p. 99.
13. Ricardou, *Les leçons de l'écrit*, p. 21.
14. Ramos, *São Bernardo*, pp. 148-149.

a ambigüidade que percorre o texto e desencadeia o conflito que o fundamenta, não só no nível da escrita, mas também no da leitura.

A legibilidade postulada por Paulo Honório ver-se-á fadada ao malogro quando confrontada com o embate de vozes (leituras) divergentes; nesse caso, passa a atuar como o maior obstáculo à leitura vital do texto-enigma-Madalena que Paulo Honório, péssimo leitor, só aprende a ler ou a decifrar tarde demais. A univocidade característica da sua leitura, ao ser assim revertida e posta a nu pelo jogo irônico deflagrado no texto pela atitude desmitificadora do autor, termina por refletir-se na consciência do leitor do livro, que, diante de tal situação, vê também deslocadas e revertidas suas próprias expectativas iniciais de "legibilidade".

Em vista disso, percebe-se que, na verdade, Graciliano propõe o rompimento do "circuito tautológico"[15] da leitura, como afirma através de Silviano no diário de *Em Liberdade*. Essa afirmação constitui o possível ponto comum dos dois textos em questão no que diz respeito ao papel do leitor e ao funcionamento da leitura. Sintetiza-o de modo exemplar a seguinte passagem de *Em Liberdade*:

> A verdadeira leitura é uma luta entre subjetividades que afirmam e não abrem mão do que afirmam, sem as cores da intransigência. O conflito romanesco é, em forma de intriga, uma cópia do conflito da leitura. Ficção só existe quando há conflito, quando forças diferentes digladiam-se no interior do livro e no processo da sua circulação pela sociedade. Encontrar no romance o que já se espera encontrar, o que já se sabe, é o triste caminho de uma arte fascista, onde até mesmo os meandros e os labirintos da imaginação são programados para que não haja a dissidência de pensamento. A arte fascista é "realista", no mau sentido da palavra. Não percebe que o seu "real" é apenas a forma consentida para representar a complexidade do cotidiano[16].

É a leitura do referido "conflito da leitura" que a relação intertextual de *Memórias do Cárcere* e *Em Liberdade* favorece e instiga e, para tanto, parece proveitoso seguir um caminho semelhante ao trilhado por Rodríguez Monegal diante de Paz e Borges, ou seja, entregar-se "à mais tantalizadora das operações de leitura: o palimpsesto criado pela imaginação do leitor, a sobreimpressão fotográfica numa retina que ainda conserva a imagem do texto anterior, o filme da memória em que se volta a gravar sobre o gravado"[17]. Ao agir assim, é possível perceber em que medida o entrelace da memória nos textos considerados abre espaço à atuação do leitor e lhe faculta a descoberta da sua própria capacidade de também rememorar e inventar.

15. Santiago, *Em Liberdade*, p. 116.
16. *Idem*, p. 117.
17. Rodriguez Monegal, *Borges: Hacia una Interpretación*, p. 19.

Ler, Rememorar

Retomando ou rememorando o que já foi dito, o fato de o texto de *Memórias do Cárcere* e o de *Em Liberdade* colocarem em evidência, cada qual à sua maneira, a noção de que escrever é pôr a linguagem à escuta de si mesma faz supor não haver neles lugar para o leitor, já que se encarregam de si próprios e respondem (ou procuram responder) por si às indagações que formulam. Vista de outro ângulo, a auto-escuta textual fornece subsídios mais adequados à leitura; ao funcionar como "corpo condutor"[18] para o preenchimento dos vazios semânticos, apesar de tudo presentes no texto, ela dificulta a prevalência de códigos ou associações livres e gratuitas na leitura.

Dällenbach ressalta que, além de sua competência lingüística, o receptor lança mão, no trabalho de "sutura" que caracteriza a recepção do texto literário, de três modalidades de saber ou de memória: *a.* uma "memória do texto", que reflete sobre suas redundâncias, a fim de construir um campo semântico unificado; *b.* uma "memória de textos", especificada pelo conhecimento de outros textos e dos seus processos de feitura; isso, se por um lado auxilia na tarefa de esclarecimento do texto a partir de suas relações intertextuais, por outro, ao servir para situá-lo numa determinada "classe" de um quadro institucional, pode conduzir à suspensão do que o texto tem de único e irredutível, à submissão do novo ao já visto; *c.* uma "memória do texto da cultura" que permite ao leitor tirar partido de certas características da obra para situá-la historicamente e ao seu autor[19].

O modo de operação dessas diferentes "memórias" pelo leitor vai interferir na maior ou menor produtividade da leitura. Quando esta se deixa enquadrar num "já lido", com o intuito de reduzir a indeterminação do texto e de suprir suas lacunas, as mencionadas "memórias" passam a atuar tão-somente como um código que o leitor utiliza para compor, a partir de resíduos, um texto sem resíduos, uma totalidade significante. Não é difícil perceber, conforme alerta Dällenbach, como é problemática ou negativa tal leitura, pois, nesse caso, quanto maior é o preenchimento dos vazios ou brechas do texto, mais sua estrutura de apelo é enfraquecida e mais perde o texto em interesse. Em contraposição a essa leitura "memorialista", no mau sentido da palavra, em que a relação do texto com o leitor se funda na analogia e na familiaridade, e em que o movimento incessante do sentido é estancado pelo afã de unificar forçosamente o corpo despedaçado do texto, a via mais eficaz de acesso a este parece ser a do "esquecimento", pelo menos do modo como a entende Barthes. De sua

18. Dällenbach, "*La lecture comme suture*", p. 46.
19. *Idem*, p. 37.

perspectiva, ler supõe tanto o esquecimento de si próprio pelo leitor – a obliteração da idéia de um sujeito pleno preexistente à linguagem que se serviria do texto apenas "como de um objeto que se desmonta ou uma praça que se cerca"[20] – quanto a disponibilidade diante da "nomeação em potência" que constitui o texto e o processo de decodificação de seu sentido (plural). Por isso, "o esquecimento dos sentidos não é motivo para desculpas, defeito de *performance* infeliz; é um valor afirmativo, uma forma de afirmar a irresponsabilidade do texto, o pluralismo dos sistemas (se deles fizesse uma lista acabada, reconstituiria, fatalmente, um sentido singular, teológico). É precisamente porque esqueço, que eu leio"[21].

Como conjugar memória e esquecimento no tocante à leitura de *Memórias do Cárcere*, cuja escrita aparece ligada desde o início a um apelo, a uma função invocatória e reevocativa, tal qual demonstrado pelo capítulo de abertura do livro e confirmado pelo seu desenvolvimento subseqüente? Como entender a função exponencial cumprida pela "decepção do leitor" no decurso de *Em Liberdade*, tendo-se em vista o fato de o texto atuar como uma leitura rememorativa da obra de Graciliano? E ainda: como funciona a memória do leitor e qual a razão do seu desempenho diante do texto primeiro, considerando-se a mediação a ele interposta pela leitura já efetuada pelo texto segundo?

Para Graciliano, premido pela necessidade incoercível de comunicação e de reencontrar um interlocutor capaz de compreendê-lo, o leitor, Outro que é e como tal percebido, não se personifica na figura do discípulo, enquanto depositário fiel e guardião da memória do autor[22]. As reminiscências deste requerem, para sua efetivação, o trabalho cooperativo de "lembranças diversas"[23] dos outros e mesmo a "minúcia discrepante"[24] que delas faz parte – espaço aberto à inscrição memorialista do leitor. Em conseqüência, a leitura não consegue nunca preencher na sua totalidade os vazios do texto e, em conformidade com o processo da escrita, realiza-se através do des-fiar de meadas diversas mobilizado pelo texto e como que repassado ao seu processo interminável de recepção. O conhecimento lacunar, fragmentário e incompleto, proporcionado pela memória, articula escrita e leitura, e é no intercurso dessa junção que a imaginação tem lugar. É ela que se esforça para remediar, através de aproximações que permitem estabelecer uma certa "lógica" de causa e efeito, os

20. Barthes, *S/Z*, p. 16.
21. *Idem*, p. 17.
22. Nesse sentido, as memórias de Graciliano contrapõem-se às *Confessions* de Rousseau, que imprime no seu texto o paradigma da leitura como eco e espelho de Narciso, segundo a demonstração percuciente de Roustang, "L'interlocuteur du solitaire", pp. 163-175. A questão do "discípulo" é desenvolvida pelo mesmo autor, em *Un destin si funeste*.
23. Ramos, *Memórias do Cárcere*, v. 1. p. 10.
24. *Idem*, v. 1, p. 11.

espaços brancos deixados no texto; é ela também, inversamente, que revela o aspecto provisório do resultado obtido, o caráter *errante* da reconstituição escrita e lida do que se passou.

A imaginação assim entendida é distinta daquela despertada pela leitura de livros como os de Jorge Amado, conforme deixa entrever a observação de Graciliano de que a preferência avassaladora dos presos comuns pela obra do escritor baiano (ou outras similares) deve-se ao fato de que ela lhes satisfaz a necessidade de "sonho e fuga"[25], corresponde-lhes ao gosto e às expectativas, pouco fazendo para transformá-los ou acrescentar-lhes algo diverso do esperado. A imaginação de Amado – "imaginação viva, tão forte que ele supõe falar a verdade ao narrar-nos existências românticas nos saveiros, nos cais, nas fazendas de cacau"[26] –, ao intensificar a identificação projetiva do leitor, acaba por fazer com que este caia ingenuamente na armadilha da ilusão "romanesca", na sedução alienante do "folhetim". Nessa condição, o leitor, presa fácil do texto, permanece restrito a um nível rudimentar e primário da leitura, como exemplificado pelas referências ao problema em *Infância*: "Feria-me às vezes [...] uma saudade viva das personagens de folhetins: abandonava a agência, chegava-me à biblioteca de Jerônimo Barreto, regressava às leituras fáceis, revia condes e condessas, salteadores e mosqueteiros, brigões, viajava com eles em diligência pelos caminhos da França. Esquecia Zola e Victor Hugo, desanuviava-me"[27]. Ou, pela boca de Luís da Silva, em *Angústia*: "O que eu precisava era ler um romance fantástico, um romance besta, em que os homens e as mulheres fossem criações absurdas, não andassem magoando-se, traindo-se. Histórias fáceis, sem almas complicadas. Infelizmente essas leituras já não me comovem"[28].

A atenção crítica vinculada ao prazer da leitura, eis o possível caminho a ser trilhado por quem, como Graciliano, concebe a leitura ingênua e descompromissada apenas como uma etapa preliminar a ser superada, sem levar o leitor ao apego "fetichista" aos livros, à leitura como perversão narcísica do "letrado". Na verdade, o leitor que Graciliano busca alcançar, como é revelado pela leitura que faz da própria obra e de obras alheias em *Memórias do Cárcere*, é o leitor de cultura mediana, razoavelmente familiarizado com a literatura e distante das preocupações do especialista. Tal ponto de vista não se confunde, evidentemente, com uma banalização da leitura, do tipo da que visa somente ao entretenimento de um "público besta, rico e vazio"[29], pois o intuito do autor, conforme demons-

25. *Idem*, v. 3, p. 133.
26. *Idem, ibidem*.
27. Ramos, *Infância*, p. 228.
28. Ramos, *Angústia*, p. 101.
29. Ramos, *Memórias do Cárcere*, v. 1, p. 44.

tram suas reflexões sobre a questão da leitura, é o de contribuir para o alargamento do circuito de trânsito do livro sem, entretanto, "fazer nenhuma concessão ao gosto do público"[30].

Essa posição acerca das relações entre texto e leitor proporciona o esclarecimento do papel relevante desempenhado nas referidas relações pela interação da imaginação com a memória, como se percebe a partir da abordagem crítica da obra de Lins do Rego feita por Graciliano. A respeito dos mocambos descritos em *Moleque Ricardo*, Graciliano observa o seguinte:

> Conheceria José Lins aquela vida? Provavelmente não conhecia. Acusavam-no de ser apenas um memorialista, de não possuir imaginação, e o romance mostrava exatamente o contrário. Que entendia ele de meninos nascidos e criados na lama e na miséria, ele, filho de proprietários? Contudo a narração tinha verossimilhança. Eu seria incapaz de semelhante proeza: só me abalanço a expor a coisa observada e sentida. Tornaria esse amigo a compor outra história assim, desigual, desleixada, mas onde existem passagens admiráveis, duas pelo menos a atingir o ponto culminante da literatura brasileira? Quem sabia lá? Agora morava no Rio, talvez entrasse na ordem, esquecesse a bagaceira e a senzala, forjasse novelas convenientes para um público besta, rico e vazio[31].

A "imaginação" do amigo "memorialista", quando este envereda por uma via que não a da "bagaceira e da senzala", só é aceitável para o Graciliano-leitor em razão do efeito verossimilhante obtido na narrativa, da "realidade flagrante"[32], que dela resulta. Caso contrário, como no romance *Usina*, no qual Lins do Rego envolve-se em "matéria desconhecida"[33] e, sem conseguir alcançar os efeitos anteriormente obtidos, põe-se a narrar "coisas de uma prisão distante"[34], a condenação sobrevém contundente e severa:

> Zanguei-me com José Lins. Por que se havia lançado àquilo? O admirável romancista precisava dormir no chão, passar fome, perder as unhas nas sindicâncias. A cadeia não é um brinquedo literário. Obtemos informações lá fora, lemos em excesso, mas os autores que nos guiam não jejuaram, não sufocaram numa tábua suja, meio doidos. Raciocinam bem, tudo certo. Que adianta? Impossível conceber o sofrimento alheio se não sofremos[35].

A memória a serviço da imaginação e vice-versa – eis o sutil ponto de equilíbrio almejado por Graciliano para expressar na escrita o "sofrimento alheio" e poder torná-lo comunicável ao leitor. Colocado no espaço ambíguo do embate do testemunho memorialista e da invenção ficcional,

30. *Idem*, v. 2, p. 87.
31. *Idem*, v. 1, p. 44.
32. *Idem*, v. 3, p. 132.
33. *Idem*, v. 4, p. 37.
34. *Idem, ibidem*.
35. *Idem*, v. 4, p. 38.

ao leitor cabe a postura – também sutil – de não buscar "nas obras de arte apenas o documento"[36] e nem tampouco fazer delas mero pretexto para a satisfação do desejo de "sonho e fuga"[37].

É a partir dessa situação que *Em Liberdade* procura rememorar, reescrever, reler a experiência vivida por Graciliano, assumindo propositalmente para o cumprimento de tal escopo a "ficcionalidade" do texto memorialista, fazendo-a distender e dilatar, ciente de que "a recepção de um texto como ficção que resgate sua ficcionalidade é sempre uma recepção que instaura horizontes"[38].

Ler, Desconstruir

A reciprocidade entre ler e escrever, determinante do processo de constituição de *Em Liberdade*, manifesta-se, de início, mediante o recurso apropriativo da citação, como indica a epígrafe de abertura do livro: "Vou construir o meu Graciliano Ramos"[39]. Patenteado como objeto construído que exibe sua construção, o texto extrai da citação, enquanto lugar de engendramento e expediente de memorização, o seu caráter fundamental de leitura, soli-citação, in-citação[40]. O papel do leitor aparecerá então dramatizado no texto, através do funcionamento das vozes componentes do tecido narrativo tanto como instâncias de enunciação, quanto como instâncias de recepção, conforme demonstra o desdobramento do diarista Graciliano em leitor do próprio diário e da obra de Cláudio, do "editor" Silviano em leitor do diário de Graciliano e, em nível mais geral, do "autor" Silviano em leitor de Graciliano.

Dessa forma, é cumprido, por deslocamento, o objetivo de levar o leitor extradiegético para dentro do diário e do livro – "Tanto quanto posso, trago o leitor para dentro do diário, para que participe dos acontecimentos meus"[41]. Tal atitude, à primeira vista, aparenta ser apenas um ardil textual, montado com o intuito de obter a "cumplicidade" do leitor,

36. *Idem*, v. 3, p. 133.
37. *Idem, ibidem*.
38. Stierle, "Que Significa a Recepção dos Textos Ficcionais?", p. 178.
39. Santiago, *op. cit.*, p. 7. Eis na íntegra o trecho de onde provém a citação e que, reapropriado, pode ser relido como esboço do projeto textual de *Em Liberdade*: "Vou construir uma teoria para apanhar a minha vítima; vou construí-la de pedaços de outras criações, alheias, com as quais Graciliano Ramos não tem nada que ver; vou colher esses pedaços, entregando-me ao jogo livre das associações. 'Gastei meses construindo esta Marina que vive dentro de mim, que é diferente da outra, mas que se confunde com ela'. Vou construir o meu Graciliano Ramos". (Carpeaux, "Visão de Graciliano Ramos", p. 341.)
40. Sobre a citação, cf. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*.
41. Santiago, *op. cit.*, p. 126.

mas revela-se um modo de impedir o monologismo no diário e a restrição deste à órbita do *eu* do diarista, como certamente sucederia, caso não fosse dada ao leitor a possibilidade de introduzir-se efetivamente num discurso que, em princípio, não lhe diz respeito. A abertura das páginas do diário a um outro olhar e a uma outra voz que não a do seu produtor parecerá um novo ardil ou uma incoerência, quando confrontada com o procedimento do diarista de contrapor-se propositalmente ao leitor, negando-se a satisfazer sua expectativa de leitura:

> Todos exigem – e nisso há unanimidade – que eu escreva as minhas memórias do cárcere. Ninguém me pede as anotações que estou fazendo dos meus tateios em liberdade.
>
> Será que todo leitor é intrinsicamente mau? Será que só se interessa pelo lado sombrio de uma vida?
>
> Vejo-me na escuridão, procuro desesperadamente o comutador, quero enxergar o que me rodeia, ser dono dos meus atos e não uma força que se desloca ou é deslocada, encontro o botão, consigo empurrá-lo para baixo. Glória: a luz! Chega o leitor por detrás de mim e desliga o comutador. "Continue nas trevas, é aí o seu lugar."
>
> Grandíssimo filho da puta. Não cairei na sua armadilha. Não vou dar-lhe o livro que exige de mim. Dou-lhe em troca o que você não quer.
>
> Estou trabalhando com a sua decepção. É ela a preciosa matéria deste diário[42].

Na verdade, o ato de dar ao leitor um texto não desejado por ele, caso do diário, ou um texto que se faz passar pelo que não é, caso do livro, tem como objetivo principal provocar um "curto-circuito"[43] no momento da leitura, acabando por se converter em ganho para o leitor. Por resultar esse curto-circuito na iluminação dos bastidores do texto, desvelando seus mecanismos de funcionamento, ao leitor é dado participar do processo de (des)construção textual, podendo cumprir, mediante o abandono da sua cômoda posição de mero observador, a função de operador e articulador da matéria significante que lhe é proposta. Libertos de uma norma prescritiva e da clausura intimista e egocêntrica, o diário ao avesso de Graciliano e o livro que o contém fazem, então, da partilha dos meios de produção textual o fundamento da sua radicalidade estética e política.

Ao contrapor-se à óptica individualista de manutenção e defesa da propriedade literária, não só por realizar-se a partir da apropriação "indevida" de um nome e de uma obra, como também por delegar ao leitor uma participação co-operativa, que da referida óptica lhe estaria interditada, tal partilha inscreve o processo de constituição textual no espaço da produção mútua de sentidos, levada a cabo mediante a leitura desconstrutora de sentidos instituídos. Nessa direção funciona, exemplarmente, a anotação do diário na qual o diarista insiste em manter na página do ma-

42. *Idem*, p. 128.
43. *Idem*, p. 116.

nuscrito a "gota de suor" nela caída, enquanto "marca do homem"[44] que o produziu e signo da *transitoriedade* da palavra, do seu caráter transitório e transitivo, da sua função prevalente de "passar adiante"[45], de "deixar com que o outro compartilhe da nossa experiência, entre no nosso mundo, enquanto entramos no dele"[46].

É esse intercâmbio próprio da palavra *ficcional* que permite ao protesto individual por ela levado a efeito, nos termos do já referido fragmento de Adorno que antecede o diário, não se restringir aos limites do indivíduo mas atingir uma força e um alcance mais amplo. Conseqüentemente adquire relevo no texto o questionamento da versão da morte por "suicídio" de Cláudio, na medida em que desnuda o intuito mistificador a ela inerente de delegar ao poeta conjurado o papel de "mártir" e de "herói" (papel recusado pelo próprio Graciliano, lembre-se). O texto passa então a ver Cláudio como "o homem inteligente e o político astucioso que sempre foi [...] como a quarta e diabólica peça no jogo dos interesses econômicos e políticos de Vila Rica: o governador, o contratador, o desembargador e o poeta"[47].

A leitura arqueológica dos autos de devassa, feita "como se os enxergasse pelos vidros pequenos de um binóculo"[48], desvela os mecanismos fraudulentos e mascaradores do teatro da memória encenado pela história oficial, mecanismos que, ao serem ao mesmo tempo objeto de apropriação "antropófaga"[49] por parte de *Em Liberdade*, passam a desempenhar no texto função inversa a que originalmente lhes cabe no texto da história. Este revela-se uma "ficção", no sentido pejorativo do termo, enquanto a ficção de Santiago propicia o aflorar da outra história, apagada dos arquivos e da memória e resgatada do esquecimento e das manipulações pelo ficcionista-historiador.

> Tarefa ingrata a do historiador que se interessa pelos acontecimentos que se passaram durante anos de repressão e de perseguição. Resta-lhe a análise de documentos que nem sempre são dignos de confiança. O historiador é obrigado a contestar a "verdade" do documento, entrando em choque com eruditos que acreditam piamente na letra[50].

44. *Idem*, p. 100.
45. *Idem*, p. 52.
46. *Idem, ibidem.*
47. *Idem*, p. 205.
48. Ramos, *Memórias do Cárcere*, v. 1. p. 9.
49. "Em posse de determinados dados, o escritor devora-os, digere-os, assimila-os e os devolve ao leitor em forma de questionamento da realidade. Habilmente equilibrado sobre a linha fina da norma e da ruptura, esse escritor cumpre o seu papel de sugerir, sem induzir", Dimas, "Revendo Graciliano, com Imaginação e Arte", p. 5.
50. Santiago, *op. cit.*, p. 219.

Confiável sem ser impositivo ou "erudito", o escritor *doublé* de ficcionista e historiador (ou "memorialista", o que, no caso, dá no mesmo) pode proporcionar ao leitor a fusão do tempo atual da leitura com o tempo dos eventos (re)lidos, através da superposição de segmentos históricos distintos, do rompimento da linha de continuidade traçada nos documentos de arquivo pelas instituições de dominação, instaurando um outro traçado, que se propõe e conquista sua razão de ser como *contra-leitura* da história escrita do ponto de vista do dominador. Essa leitura ao avesso pode realizar-se tanto por meio do testemunho autobiográfico artisticamente elaborado, como em *Memórias do Cárcere*, quanto através da mais desassombrada invenção ficcional, como no texto de *Em Liberdade*, ou, enfim, no intercurso de ambos os processos de escrita diante da cooperação criadora do leitor. Resta elucidar em que medida os dois textos considerados atuam literariamente como reveladores da *outra cena* da história, tendo-se em mira os efeitos significantes dessa revelação.

4

TEXTO E HISTÓRIA

[...] a história é um palimpsesto e a cultura é permeável ao tempo passado, presente e futuro.

IHAB HASSAN

A investigação do passado empreendida por *Memórias do Cárcere* e *Em Liberdade* aproxima-os, à primeira vista, do texto histórico, com o qual mantêm certas semelhanças e do qual não se distinguem muito nitidamente, nem mesmo enquanto artefatos verbais, apesar da apurada elaboração lingüística que os caracteriza. A distinção poderá ser buscada no pacto de leitura com que o texto literário e o texto histórico são lidos, ou seja, no modo como são recebidos pelo leitor: o primeiro como verossímil, o segundo como veraz, como "narrativa suficientemente documentada"[1]. Esse compromisso documental e imprescindível do texto histórico com a realidade, à ficção não interessa de antemão cumprir, embora possa "fingir" ironicamente fazê-lo, como é o caso de *Em Liberdade*; dele o texto memorialista ou autobiográfico pode prescindir, ainda que tenha em vista sua possibilidade mais natural de historicização, como ocorre com *Memórias do Cárcere*. A idéia que se tem do real não é a mesma para o historiador e para o ficcionista ou memorialista, pois enquanto um trabalha para a produção de um sentido único, em cuja esfera o leitor deverá permane-

1. Veyne, *Como se Escreve a História*, p. 118.

cer, o outro trabalha baralhando pistas e fazendo de seu texto a base de uma leitura infinitamente múltipla e multiplicada.

A relação do historiador com o real não é tão inequívoca como parece, porque a história não se escreve a partir de uma realidade, mas sim das interpretações que épocas sucessivas puderam construir dessa realidade. Um acontecimento do passado não existe para nós por ter ocorrido um dia, mas por sabermos que ocorreu um dia, mediante seu registro e sua interpretação pelo cronista ou pelo historiador. Isso justifica a desconfiança de Valéry no tocante à história que, como toda escrita, não é um vidro transparente através do qual a realidade pode ser vista, mas um fator de opacidade, um obstáculo a ser contornado[2]. Toda escrita introduz uma forma de escolha, de arbitrário e de imaginário, da qual nem o próprio historiador consegue livrar-se inteiramente, apesar ou mesmo em virtude da objetividade e da isenção buscadas.

Barthes ressalta que, no nível do discurso, a pretensa objetividade do texto histórico – ou a carência de signos do enunciador – aparece como uma forma particular do imaginário, produto do que se poderia chamar de ilusão referencial, visto o historiador pretender deixar que o discurso fale sozinho, abrigado detrás da suposta onipotência do referente, sem ter ninguém para assumir o enunciado. Essa situação de certa forma se assemelha à do discurso esquizofrênico, pois tanto num caso como no outro há censura radical da enunciação e refluxo maciço do discurso em direção ao enunciado ou ao referente. Em razão disso, o discurso histórico é, em essência, para Barthes, "elaboração ideológica, ou para ser mais preciso, imaginária, se é verdade que o imaginário é a linguagem pela qual o enunciador de um discurso (entidade puramente lingüística) 'preenche' o sujeito de enunciação (entidade psicológica ou ideológica)"[3].

Em vista desses dados, não é difícil perceber em que medida um texto da envergadura autobiográfica das *Memórias do Cárcere* é um modo "particular" de *ler* e não de escrever a história. Para escrevê-la seria necessário destituir-se Graciliano da função de narrar o que só ele pode narrar – fulcro de interesse e razão do seu texto; fazer do trabalho de reconstituição do passado apenas uma elaboração intelectual, restrita ao "puro" em si do acontecido (ou aos seus registros) e excluí-lo do âmbito da experiência vivida. Além disso, para Graciliano, a história, pelo menos no que diz respeito ao modo como aparece registrada nos livros oficiais, não passa de um processo linear, de um acúmulo quantitativo de fatos que apenas confirmam a perenidade do já consolidado e imposto pela classe dominante (veja-se, no caso, a ironia devastadora da "Pequena História da República"), contra a qual sua visão do passado busca contrapor-se. A lei-

2. Cf. Jarrety, "Valéry: l'Histoire, écriture d'une fiction", p. 73.
3. Barthes, "Le discours de l'histoire", p. 20.

tura ruptora levada a cabo por Graciliano insere-se no embate entre o *continuum* como "história" dos opressores e o *discontinuum* como "tradição" dos oprimidos, para usar a terminologia benjaminiana[4].

Trata-se de encontrar a memória involuntária da própria história, de opor a "tradição" incessantemente sufocada à "história" triunfante e consolidada dos adversários, dos "homens gordos do primado espiritual"[5] a que se refere Graciliano. Essa contraposição ao triunfal proceder do espírito vencedor requer a ruptura com a continuidade ou, como quer Carpeaux, com o "edifício da nossa civilização artificial – cultura e analfabetismo letrados, sociedade, cidade, Estado, todas as autoridades temporais e espirituais"[6]. Só assim podem ser recuperadas do passado, feito tábua rasa, *outras* imagens, diversas das até então consignadas pelo vencedor. A possibilidade da lembrança descortina-se justamente onde a história procede ao cancelamento do passado, ou seja, no detalhe, no particular, no pequeno, a partir deles e com eles, resgatados e revividos pela memória. Esse contramovimento destrutivo e criador permite a salvação da história "verdadeira", da história que não pôde ser escrita e que as *Memórias do Cárcere* acabam por revelar. Nada mais propício, dolorosamente propício, acrescente-se, para a realização de tal tarefa do que a vivência carcerária de Graciliano, pois, no dizer de Foucault, "geralmente, o sistema penal é a forma onde o poder como poder se mostra de modo mais manifesto [...] A prisão é o único lugar onde o poder pode se manifestar em estado puro em suas dimensões mais excessivas, e se justificar como poder moral"[7].

Mais do que isso, é no corpo então devastado do prisioneiro Graciliano, "corpo infeliz"[8] desfeito em "pedaços mortos"[9], que se enuncia em carne viva, sem mediações ou subterfúgios, a lei imposta pelos vencedores que não cessaram ainda de vencer: "enunciado prático, que se opõe a toda proposição especulativa"[10], violência desmedida que a escrita procurará arrancar ao silêncio do passado e da história. Do corpo tolhido no cárcere ao corpo em busca da libertação nas páginas memorialistas e nas de *Em Liberdade*, o que se tem não é apenas o processo de reintegração de um "eu" ou da sua própria "corporeidade", mas o questionamento das visões anteriores do decurso histórico em causa, através da simultaneidade e sin-

4. Nos manuscritos preparatórios às "Tesi di Filosofia della Storia", Benjamin escreve: "Aporia Fundamental: 'A Tradição como o *Discontinuum* do que foi em contraposição à *Histoire* como o *Continuum* dos Acontecimentos' ", em Desideri, *Walter Benjamin il Tempo e le Forme*, p. 314. A questão aparece mais desenvolvida na 7ª tese em Benjamin, *Angelus Novus*, pp. 78-79.
5. Ramos, *Memórias do Cárcere*, v. 1, p. 7.
6. Carpeaux, "Visão de Graciliano Ramos", p. 350.
7. Deleuze e Foucault, "Les intellectuels et le pouvoir". Entretien Michel Foucault – Gilles Deleuze, pp. 5-6.
8. Ramos, *op. cit.*, v. 3, p. 73.
9. *Idem*, v. 2, p. 40.
10. Deleuze e Guattari, *Kafka: Por uma Literatura Menor*, p. 67.

cronia de eventos e imagens que se decifram mediante remissões recíprocas, até formar um novo horizonte de sentido. Isso esclarece a pertinência da *incorporação* de Cláudio por Graciliano e deste por Silviano, no texto de *Em Liberdade*, pois, como efeito desse processo, o corpo direta ou indiretamente supliciado deixa de ser apenas o alvo principal e a marca mais contundente da repressão, para transformar-se no *corpus* significante de um texto em que se pode ler a história das relações de poder, seja na Vila Rica inconfidente, seja no Estado Novo getulista ou num passado muito recente, e que ainda teima em persistir.

A Tatuagem da Palavra

Logo ao chegar à Casa de Detenção, no Rio de Janeiro, durante a revista a que os presos são submetidos, Graciliano vê sua atenção despertada pelo ajudante do encarregado do serviço, ou mais precisamente, por um sinal que lhe marca o antebraço:

> Aí se percebia, tatuado, um esqueleto, ruína de esqueleto: crânio, costelas, braços, espinha; medonha cicatriz, no pulso, havia comido a parte inferior da carcaça. Desejando livrar-se do estigma, o pobre causticara inutilmente a pele; sofrera dores horríveis e apenas eliminara pedaços da lúgubre figura. Não conseguiria iludir-se, voltar a ser pessoa comum. Os restos da infame tatuagem, a marca da ferida, iriam persegui-lo sempre; a fatiota desbotada conservava o sinal da tinta. Era-me impossível desviar os olhos da representação fúnebre. Em vão queria distrair-me[11].

O sentimento de degradação despertado pelo estigma indelével do corpo do prisioneiro – mais do que suporte, substância desse sentimento – perseguirá desde então Graciliano, seja como miniatura da "representação fúnebre" do universo carcerário, seja como espelho que lhe proporcionará freqüentemente a visão estranha e inquietante da própria imagem: "O esqueleto que o moço da rouparia tinha no punho voltou-me ao espírito. Os ácidos não haviam desfeito a medonha tatuagem. Por cima da cicatriz que repuxava a pele se estendia num desenho róseo, sobressaíam costelas, vértebras, o riso da caveira. As figuras estranhas apinhadas ali riam. Riam para mim, como se eu fosse uma carcaça também"[12]. Destituído enquanto atributo inalienável do indivíduo, o corpo físico reificado, reduto de investimento das relações de poder e dominação, é atingido em algo que não o corpo propriamente dito, mas "o coração, o intelecto, a vontade, as disposições"[13] – "Éramos frangalhos; éramos fontes secas;

11. Ramos, *op. cit.*, v. 1, p. 221.
12. *Idem*, v. 3, p. 14.
13. Foucault, *Vigiar e Punir*, p. 21.

éramos desgraçados egoísmos cheios de pavor. Tinham-nos reduzido a isso"[14].

Contra tal situação Graciliano reage usando "negativamente" o próprio corpo, ora recusando-se à ingestão de alimentos, ora entregando-se aos caprichos dolorosos da perna avariada, forma paradoxal de afirmação reativa do corpo, de certo modo colocado fora do alcance e do controle da ação estrita dos carcereiros. Esta se revela nítida e absoluta no corpo do torturado, onde pode ser mapeado o funcionamento do corpo político-carcerário[15]. Se o Graciliano prisioneiro não consegue suportar a visibilidade "impositiva" dos corpos devastados pela tortura ou dos corpos devassados na sua mais repugnante intimidade, como é o caso da cena da latrina na Colônia Correcional[16], é porque a percebe como confirmação mais contundente da sentença proferida pelo encarregado dos presos da Ilha Grande – "Vocês não vêm corrigir-se, estão ouvindo? Não vêm corrigir-se: vêm morrer"[17]. Entretanto, para o Graciliano narrador, mesmo persuadido de que "nunca em livro se descerram certas portas"[18], como declara antes de dar início à descrição minuciosa da hemorragia intestinal que o acomete no porão do Manaus, é na transmissão "realista" da visão desses corpos degradados que reside a força da resistência representada por seu relato, enquanto vitória contra a morte anunciada. Trata-se de vitória pessoal compartilhada com os antigos companheiros de cárcere, na medida em que é também denúncia da violência contra um e todos, cujos corpos aparecem então resgatados do anonimato e do esquecimento, na sua integridade, pela escrita.

Assim, mediante a recuperação memorialista, o corpo pode ser visto simultânea e contraditoriamente como lugar onde se inscreve a repressão e lugar de resistência a essa mesma repressão, processo cuja complexidade é retrabalhada, a seu modo, por *Em Liberdade*. Nas memórias de Graciliano, a integridade e a integração dos corpos e do corpo do próprio autor são favorecidas pelo distanciamento temporal que permite a reunião dos traços desintegrados e dispersos desses corpos. No diário, tal empresa mostra-se mais problemática, em razão da suposta contemporaneidade entre aquele que olha e é olhado, no instante em que (se) escreve e vê o próprio corpo refletido na escrita.

Aí, a aguda consciência da degradação corporal e de tudo que ela significa, em virtude da experiência vivida, conduz o diarista, de início, a negar, pela escrita, o próprio corpo: "Escrevo para não deixar que o meu

14. Ramos, *op. cit.*, v. 3, p. 77.
15. *Idem*, v. 3, pp. 76-78, 111.
16. *Idem*, v. 3, pp. 94-97.
17. *Idem*, v. 3, p. 80.
18. *Idem*, v. 1, p. 210.

corpo doente e massacrado exista"[19]. O ato de recalcar, esquecer e silenciar o corpo *tatuado* pelo sofrimento – "Braços, pernas, costas, cicatriz falam, continuam falando, e tapo a boca deles"[20] – é a arma de combate usada contra a adversidade, no sentido de impedir que seus efeitos continuem a persistir e de desvinculá-la do âmbito das vicissitudes pessoais, sediadas num corpo individualizado: "A adversidade faz-me muitos. De repente, deixo de existir como indivíduo solitário que sou, e passo a fazer parte de um contingente humano numeroso"[21]. Para que essa função política do corpo seja entendida em toda a sua extensão, é necessário ater-se ao processo que leva o diarista Graciliano da negativa ou esquecimento do corpo doente à sua aceitação, enquanto etapa indispensável para a libertação efetiva da "doença" e para o subseqüente intercâmbio, até então interditado, do corpo com outro(s) corpo(s).

Inicialmente, o ato de deixar o corpo doente fora da escrita a impulsiona enquanto possibilidade de salvar a vida, de escapar do desespero, da afasia e do silêncio. Ao dar andamento ao diário, entretanto, o diarista percebe que para a concretização efetiva daquela possibilidade ele não pode, mesmo que o queira, desviar o olhar e a atenção do "estado lastimável"[22] do seu corpo ou tentar mantê-lo calado, não só porque "todo o corpo fala quando o homem diz palavras"[23], mas também porque é no corpo-a-corpo com a adversidade, e não no seu escamoteio, que ela poderá ser rechaçada e vencida. Não se trata de entregar-se à mística da dor – "eterno compromisso do corpo com o ambiente concentracionário"[24] – mas de desvencilhar-se dela, fazendo reacender no corpo a *paixão* e conduzindo-o "à sua alegria de antes, ao seu ardor de buscas e encontros, de fugas e rompantes"[25].

Esse processo será concretamente desencadeado a partir da identificação do corpo com o mar, ocorrida durante o passeio matinal do ainda claudicante Graciliano[26]; ela atua como novo batismo revificador que torna o corpo disponível e aberto ao cumprimento inadiável das suas exigências de satisfação que se verão reafirmadas, posteriormente, no renascimento do desejo sexual, como indica a cena de ereção na praia, que faz o personagem sentir-se "finalmente em liberdade"[27]. É na comunhão do corpo com a natureza, na passagem do corpo tolhido e policiado ao corpo

19. Santiago, *Em Liberdade*, p. 28.
20. *Idem*, p. 30.
21. *Idem*, p. 32.
22. *Idem*, p. 37.
23. *Idem*, p. 47.
24. *Idem*, p. 60.
25. *Idem*, p. 40.
26. *Idem*, pp. 41-43.
27. *Idem*, p. 95.

aberto a toda a sua "sensualidade", que se esboça a difícil conciliação do "desejo ardente de prazer e vida" com o "desejo político de uma sociedade justa e igualitária"[28]. O corpo doente e mofino só pode interessar ao "dono da casa funerária"[29], ou melhor, àqueles que fazem da violência contra o corpo o instrumento mais perverso de manutenção das relações e estruturas de poder e dominação; é por isso que o corpo do homem é inviolável e "sagrado"[30], como explica o vigário encarregado do sermão da missa pela alma de Cláudio[31]. O corpo perdido e recobrado pode então desdobrar-se vertiginosamente na escrita de outros corpos, ao mesmo tempo diversos e semelhantes, não importando mais, no caso, a marca pessoal que os identifica e individualiza: Graciliano pode ser Cláudio que pode ser Herzog que pode ser...

O corpo, fincado na concretude histórica e instrumento de defesa e de ataque no embate de forças com as mais diversas formas autoritárias, vai além de si mesmo e se faz voz do vivido coletivo. Entoada autobiograficamente, como nas *Memórias do Cárcere*, ou ficcionalizada como no texto de *Em Liberdade*, essa voz, por artes da memória e da imaginação, atinge uma repercussão mais duradoura do que as construções arquitetadas pela voz "neutra" e "objetiva" do discurso histórico "científico". A escrita indissociada da vida que pulsa "verrumando o futuro, revolvendo o passado"[32] faz-se porta-voz das derrotas e vitórias passadas e por vir, que se concentram, como uma constelação significante, no corpo e na função do escritor diante do poder e da sua retórica carcerária.

Outros Cárceres

O confronto do corpo físico do prisioneiro Graciliano com o corpo político-social baliza, em primeira instância, o duro aprendizado da posição marginal ocupada pelo escritor, que teima em manter-se, apesar de tudo, livre, independente e fiel a si mesmo. A resistência deste a ser moldado pela truculência dos poderes constituídos – firme contraposição aos "políticos safados e generais analfabetos"[33] – pode ser compreendida em

28. *Idem*, pp. 181-182.
29. *Idem*, p. 146.
30. *Idem*, p. 228.
31. Os trechos do sermão do vigário, registrados às páginas 228 e 229 de *Em Liberdade*, constituem apropriação significativa da oração proferida por D. Paulo Evaristo Arns, no final de 1975, na Catedral da Sé em São Paulo, durante o culto ecumênico em memória do jornalista Vladimir Herzog, como pode-se aferir mediante o cotejo com a transcrição de parte da referida oração, apresentada em Jordão, *Dossiê Herzog: Prisão, Tortura e Morte no Brasil*, pp. 76-77.
32. Ramos, *op. cit.*, v. 2, p. 93.
33. *Idem*, v. 1, p. 17.

toda sua extensão, a partir do contraste do corpo do escritor com o corpo do vagabundo, como delineado no diário de *Em Liberdade*. Se a aguda visão das deficiências da sociedade e, em conseqüência, a marginalidade a que estão irremediavelmente condenados aproxima o escritor e o vagabundo, diferencia-os o modo como reagem à sociedade e se negam a compactuar com seus valores. Enquanto a rebeldia do vagabundo se revela em termos estritamente existenciais e se marca de forma autodestrutiva no próprio corpo[34], a do escritor tem um direcionamento sociopolítico determinado, transferido intencionalmente para o corpo textual, onde se abre "em pústula e sangue, representando o cadáver adiposo de uma das sociedades mais injustas do planeta"[35].

Ter o corpo "em forma", mantê-lo alerta e em tensão, ao contrário do que acontece com o corpo infeliz e arruinado do vagabundo, constitui um modo de combater a adversidade, pois "um corpo triste é um corpo triste, e esparrama abatimento sobre o mundo, recobrindo-o de um espesso véu roxo de infelicidade"[36]. É também a única saída para o escritor, *doublé* de trapezista, conseguir manter-se no trapézio, enquanto campo de manobra que a sua situação de pária social lhe delega. Essa situação nem mesmo a glória "oficial" do escritor Graciliano consegue desfazer, como registra lucidamente Otto Lara Resende:

> Vinte e cinco anos após a morte do escritor, seria o caso de indagar como está o país de que ele deu testemunho imorredouro. Estará no mesmo lugar, moralmente falando, se não estiver pior, na medida que mais habituado à violência da injustiça, mais acomodado ao arbítrio. O mesmo Estado que prendeu Graciliano Ramos comprou-lhe a casa em que nasceu e nela instalou um museu em sua memória. Seus amigos e admiradores se multiplicam. Morto há um quarto de século, hoje inofensivo, está gloriosamente domesticado. A menos que o leiam, o que é imprudência que poucos cometem, porque nada convida à leitura – e muito menos à desconfortável leitura de um homem que podemos oficialmente sepultar em sua glória de pobre-diabo; ou de pária. Ou de escritor, o que dá no mesmo[37].

Essa situação vacilante, e mobilizadora, configura-se, no caso exemplar de Graciliano, em diversos níveis, que vão desde o da posição atópica e atônita do intelectual colocado "entre a formação cultural de classe dominante e a empatia com o dominado"[38], até o da relação conflituosa do escritor com o mercado de trabalho, sem deixar de lado, evidentemente, o da questão da interdependência entre qualidade artística e compromisso político da própria obra.

34. Cf. Santiago, *op. cit.*, pp. 75-76.
35. *Idem*, p. 76.
36. *Idem*, p. 175.
37. Rezende, *Graça e Desgraça*.
38. Dias, "O Poder do Estilo contra o Estilo do Poder", p. 28.

A referida empatia com o dominado não se legitima enquanto abstração retórica, formulada *a priori*, mas através da convivência concreta que a experiência carcerária propicia, como no caso exemplar das relações de Graciliano com Cubano e Gaúcho, na Ilha Grande. Essa convivência atua como laço solidário de união e traço distintivo que reafirma, acentuando, a distância do intelectual, portador de um saber moldado pelo sistema cultural vigente – inacessível à "marginália" desqualificada – e dominante, enquanto instituído pelo silêncio imposto a esse *outro* saber que, apesar de tudo, persiste. A dificuldade, para não dizer impossibilidade, de romper a distância entre esses dois extremos, de torná-los comunicáveis e fazê-los interagir, determina, pelo menos em princípio, a idéia de "inutilidade" do trabalho do escritor e da escrita, como atestado em *Memórias do Cárcere*,

> – Por que é que indivíduos como eu escrevem? Para quê? perguntava a mim mesmo.
>
> . . . .
>
> – Afinal o Brasil é uma tristeza. Estas misérias são iguais a várias que por aí circulam. Escrevemos à toa, e ainda achamos quem nos elogie[39].

e, de modo semelhante, no texto de *Em Liberdade*:

> O trabalho, planta daninha – a que ponto chegamos! Sem trabalho, não posso sobreviver; pelo trabalho, construo um mundo onde não quero viver. Estamos todos sabendo que estamos construindo este mundo assassino, como se caminhássemos de mãos dadas para um precipício. Como no caso do condenado à morte, de nada adianta saber que se caminha para a cadeira elétrica. A marcha é animada pela voz do comando social. Viveremos num mundo onde estaremos mortos[40].

Por outro lado, esse aparente beco sem saída coloca para Graciliano a questão de se saber até que ponto o trabalho artístico e intelectual, enquanto meio de subsistência do escritor, contribui para o trabalho de dominação por parte do sistema que o oprime, considerando-se a apropriação ou manipulação do produto cultural (e/ou do seu produtor) pela sociedade capitalista. Isso ocorre, de forma paradigmática, no regime Vargas o qual, segundo Miceli, "define e constitui o domínio da cultura como um 'negócio oficial', implicando um orçamento próprio, a criação de uma 'intelligentzia' e a intervenção em todos os setores de produção, difusão e conservação do trabalho intelectual e artístico"[41]. A propósito, anota lucidamente Graciliano:

39. Ramos, *op. cit.*, v. 4, p. 98.
40. Santiago, *op. cit.*, p. 181.
41. Miceli, *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)*, p. 131.

Se o capitalista fosse um bruto, eu o toleraria. Aflige-me é perceber nele uma inteligência, uma inteligência safada que aluga outras inteligências canalhas. Esforço-me por alinhavar esta prosa lenta, sairá daí um lucro, embora escasso – e este lucro fortalecerá pessoas que tentam oprimir-me. É o que me atormenta. Não é o fato de ser oprimido: é saber que a opressão se erigiu em sistema[42].

Nesse sentido, são restritas as alternativas que restam ao intelectual ou escritor que se nega a entregar-se à cooptação por não conseguir escapar inteiramente ao seu controle, como acontece com os colaboradores de periódicos mantidos pelo Estado. É o caso de Graciliano e suas contribuições para *Atlântico* e *Cultura Política*[43], situação qualificada por ele próprio como forma de encarceramento, ou melhor, de "acanhalhamento".

Os homens do primado espiritual viviam bem, tratavam do corpo, mas nós, desgraçados materialistas, alojados em quartos de pensão, como ratos em tocas, a pão e laranja, como se diz na minha terra, quase nos reduzimos a simples espíritos. E como outros espíritos miúdos dependiam de nós, e era preciso calçá-los, vesti-los, alimentá-los, mandá-los ouvir cantigas e feitos patrióticos, abandonamos as tarefas de longo prazo, caímos na labuta diária, contando linhas, fabricamos artigos, sapecamos traduções, consertamos engulhando produtos alheios. De alguma forma nos acanalhamos[44].

Em outros termos, a mesma situação aparece registrada nas páginas de *Em Liberdade*:

Tenho trabalho. Acerco-me da beira do precipício. Meço a queda. Aceito as encomendas. Atiro-me e experimento o perigo do vácuo, como um trapezista [...] Sujo as mãos. Não as sujo de lama; passo nelas breu para que se agarrem com firmeza na barra do trapézio. Balanço o corpo, faço acrobacias no ar. Retiraram a rede de proteção [...] Sustento-me no presente, como o trapezista no trapézio[45].

À dificuldade ou à impossibilidade de escapar da rede ardilosa trançada pelos mecanismos de manipulação cultural do Estado totalitário e pla profissionalização como submissão às leis do mercado de trabalho intelectual e artístico, Graciliano reage, sem dúvida, de forma contraditória – e não poderia ser de outro modo, em se tratando do contexto brasileiro –, mas nunca de forma dúbia ou ambígua. O valor da sua atuação ou a sua força de resistência reside na negativa de escamotear a contradição e no intento lúcido de desnudá-la, revelando sua estrutura e seu funcionamento. Desse modo, artista e intelectual mantêm-se exemplarmente

42. Ramos, *op. cit.*, v. 1, p. 110.
43. Para o detalhamento da questão cf. "Graciliano: Galhos", em Antelo, *Literatura em Revista*, pp. 27-56.
44. Ramos, *op. cit.*, v. 1, p. 6.
45. Santiago, *op. cit.*, p. 187.

solidários e indistintos, sendo capazes de conservar numa mesma obra alta qualidade de elaboração estética e atitude política de crítica radical ao Estado, apesar das ingerências cerceadoras das leis do mercado de trabalho[46]. Entre a formação cultural burguesa e o empenho político a favor do oprimido, entre as imposições totalitárias do poder e o anseio de transformação, entre qualidade artístico-intelectual da obra e necessidade de sobrevivência, Graciliano consegue manter um espaço de atuação, precário e limitado talvez, mas suficiente para romper o cerco e ao fazê-lo introduzir uma voz ou vozes discrepantes no "longo e fastidioso monólogo"[47] da História do Brasil. É essa experiência que *Memórias do Cárcere* deixa como lição e *Em Liberdade* retoma a seu modo, ambos os textos iluminados pela capacidade rara de fazer da palavra provocada e provocatória o estopim da possibilidade efetiva de libertação.

Linguagem em Liberdade

A tarefa de desnudamento do processo histórico, levada a cabo mediante o testemunho autobiográfico artisticamente elaborado das *Memórias do Cárcere*, permite a compreensão de determinadas questões, das quais a mais relevante é, fazendo uso das palavras do ensaísta Silviano Santiago, a de que "a estética, teoria da arte, para o escritor Graciliano, não estava desvinculada da teoria da vida, e para falar do ponto de vista do oprimido em nossa sociedade era preciso que o escritor incorporasse a vivência dele à sua"[48]. Essa incorporação compreende, como se viu, a opção de Graciliano pela narrativa (memorialista), enquanto forma mais apropriada e conseqüente de comunicação dos eventos vividos, em detrimento da reportagem "jornalística"[49], fundada que é na atrofia da experiência e endereçada tão-somente à transmissão do puro em si do acontecido. Levando-se em conta, segundo Benjamin, que "onde há experiência no sentido próprio do termo, determinados conteúdos do passado individual entram em contato, na memória, com os do passado coletivo"[50], como ocorre no texto de Graciliano, percebe-se em que medida a rememoração do cárcere não se restringe aos limites do *eu* que a impulsiona, mas procede paulatina e implacavelmente pelo rompimento da corrente que poderia manter o *eu* preso a si mesmo.

46. Para uma discussão ampla do problema, sobretudo tendo-se em vista o mercado editorial brasileiro, cf. "Amado: Respeitoso, Respeitável", em Galvão, *Saco de Gatos: Ensaios Críticos*, e "O Teorema de Walnice e a sua Recíproca", em Santiago, *Vale Quanto Pesa*.
47. Santiago, *Em Liberdade*, p. 34.
48. "Repressão e Censura no Campo das Artes na Década de 70", em Santiago, *Vale Quanto Pesa*, p. 51.
49. Ramos, *op. cit.*, v. 1, p. 8.
50. "Di Alcuni Motivi in Baudelaire", em Benjamin, *Angelus Novus*, p. 93.

Através do tempo estético da imagem que transforma a distância em proximidade, sem abolir a perturbante diferença instaurada pelo índice secreto e familiar que o passado carrega consigo[51], a temporalidade histórica apresentar-se-á para o narrador das memórias como um espaço novo, onde será possível resgatar uma humanidade cuja lembrança se quer apagar para sempre, em proveito do opressor. Desse ato destrutivo-criativo de ir contra a corrente do *eu* e da história, efetuado paradoxalmente por um texto "autobiográfico" como as *Memórias do Cárcere*, resulta a salvação efetiva do passado que retorna não como o relicário ou o patrimônio paralisante de um *eu* mumificado, mas como um tempo produtivo e pleno de atualidade. É essa possibilidade em aberto de rever o passado em função da sua atualidade que permite o texto de Silviano imiscuir-se no texto de Graciliano, reclamá-lo, reevocá-lo, retomá-lo, e, com ele conectado, recobrar o outro reprimido da História.

Daí a liberdade das memórias diante e apesar do "nosso pequenino fascismo tupinambá"[52], percebido não como um simples parêntese da história brasileira, mas como a sua condensação, a precipitação de tendências já há muito operantes nela e cujos desdobramentos subseqüentes serão tratados, ainda que de forma alusiva e indireta para não comprometer a "verossimilhança" do texto, nas páginas de *Em Liberdade*. A contração da realidade histórica em uma perspectiva "singular", imersa na experiência vivida, caso do narrador das *Memórias do Cárcere*, e deslocada mediante o fingimento da ficção, caso do(s) narrador(es) de *Em Liberdade*, revela, de forma sensível, a cristalização das tensões sociopolíticas que determinam essa realidade. Ao transmitir-se ao leitor da maneira como é transmitida, ela se torna fonte de novas experiências, já que lhe permite apropriar-se das informações comunicadas como parte da sua própria experiência.

Esse investimento desalienante da leitura que delega ao leitor a função subversora de investigador da história e em história acaba por revelar que "o desejo de historicização da escrita transpôs os limites da produção da palavra e penetrou, com a maior clareza, na área da sua recepção. Historiadores são, agora, todos os que integram o circuito da comunicação"[53]. Não se trata, na consecução de tal empresa, de endosso a parâmetros historicistas que insistem em manter intactas as forças hegemônicas e as formas de domínio, mas de ruptura com a aparente conti-

51. Cf. "Tesi di Filosofia della Storia", em Benjamin, *Angelus Novus*, p. 76. Sobre as relações entre tempo estético e tempo histórico, segundo a formulação benjaminiana, ver os ensaios "Tempo Estetico e Tempo Storico in Walter Benjamin", de Gianni Carchi, e "La Malattia della Tradizione. Dimensioni e Paradossi del Tempo in Walter Benjamin", de Remo Bodei, ambos em Belloi e Lotti, (orgs.), *Walter Benjamin, Tempo Storia Linguaggio*.

52. Ramos, *op. cit.*, v. 1, p. 6.

53. Lepecki, "O Romance Português Contemporâneo na Busca da História e da Historicidade", p. 21.

nuidade histórica que esses parâmetros, estrategicamente, estabelecem. O reconhecimento desse processo e a intervenção revolucionária nele, na medida em que comporta uma consciência do passado diversa daquela imposta como única pelo dominador, é o que resulta da leitura de *Memórias do Cárcere* e *Em Liberdade*, considerados seja como textos autônomos, seja como em relação intertextual.

Enfim, através do intercâmbio e da implicação do imemorável e do familiar, do longínquo e do desejável, do passado esquecido e do futuro esperado, ambos os textos resgatam, iluminando por contraste, a vida de um e de todos, a história que não puderam escrever, mas que se desenha no trançado do pretérito e do presente, como possibilidade efetiva de concretização. Em vez da imagem narcísica de um autor, esses textos, através da experiência pessoal que carregam ou retratam, acabam por traçar um "retrato do Brasil" não coincidente com os traços do retrato oficial. Esse ato liberador e libertário os distingue da maioria dos seus congêneres e afirma a função indispensável da palavra artística diante dos *limites da gramática e da lei*, da difícil tarefa de dar sentido e vida à vida.

...mas a vida é real e de viés

CAETANO VELOSO

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia de Graciliano Ramos

RAMOS, Graciliano. *Alexandre e Outros Heróis*. 7. ed. São Paulo, Martins, 1970.

———. *Angústia*. 10. ed. São Paulo, Martins, 1968.

———. "A Prisão de J. Carmo Gomes". *Colóquio Letras*, Lisboa, n. 3/4, 1971.

———. *Caetés*. 8. ed. São Paulo, Martins, 1969.

———. *Cartas*. Rio de Janeiro, Record, 1981.

———. *Infância*. 3. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1953.

———. *Insônia*. 3. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1953.

———. *Linhas Tortas*. São Paulo, Martins, 1962.

———. *Memórias do Cárcere*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1953, 4 v.

———. *São Bernardo*. 13. ed. São Paulo, Martins, 1970.

———. *Viagem*. 3. ed. São Paulo, Martins, 1961.

———. *Vidas Secas*. 4. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1953.

———. *Viventes das Alagoas*. 3. ed. São Paulo, Martins, 1970.

Bibliografia sobre Graciliano Ramos

Sobre a obra em geral

ABDALA JR., Benjamin. *A Escrita Neo-Realista: Análise Sócio-Estilística dos Romances de Carlos de Oliveira e Graciliano Ramos*. São Paulo, Ática, 1981.

ALVARENGA, Octávio Mello. *Mitos e Valores*. Rio de Janeiro, INL, 1956, pp. 117-129: "Memórias do Cárcere".

AMORIN, Celso. *Por uma Questão de Liberdade*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1985, pp. 29-39: "Do Sertão à Ilha Grande: Nelson e Graciliano".

ANTELO, Raúl. *Literatura em Revista*. São Paulo, Ática, 1984, pp. 27-56: "Graciliano: Galhos".

AZEVEDO-BATARD, Vivice. *Apports inédits à l'oeuvre de Graciliano Ramos*. Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines de L'Université de Poitiers, 1974.

BARBOSA, Francisco de Assis. *Achados ao Vento*. Rio de Janeiro, INL, 1958, pp. 53-73: "Graciliano Ramos aos Cinqüenta Anos".

BIZZARRI, Edoardo. "Graciliano Ramos, Romancista". *Caderno Rioarte*, Rio de Janeiro, n. 2, pp. 40-53, jan. 1985.

BORBA, Osório. *A Comédia Literária*. 2. ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1959, pp. 235-243: "O Major Graça".

BRASIL, Assis. *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro, Simões, 1969.

BRAYNER, Sonia (Org.). *Graciliano Ramos*. 2. ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.

CAMPOS, Geir. "Memórias do Cárcere". *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 26 mar. 1955.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e Confissão*. In: RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 13. ed. São Paulo, Martins, 1970.

———. *Tese e Antítese*. São Paulo, Cia. Ed. Nacional, 1971, pp. 95-118: "Os Bichos do Subterrâneo".

CARPEAUX, Otto Maria. *Origens e Fins*. Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1943, pp. 339-351: "Visão de Graciliano Ramos".

CARVALHO, Lúcia Helena. *A Ponta do Novelo: Uma Interpretação de* Angústia *de Graciliano Ramos*. São Paulo, Ática, 1983.

CASTELLO, José Aderaldo. *Homens e Intenções*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1959, pp. 3-20: "Aspectos da Formação e da Obra de Graciliano Ramos".

CHAVES, Flávio Loureiro. "Graciliano Ramos e as Memórias do Cárcere". In: SCHÜLER, Donald. *O Romance de 30*. Porto Alegre, Movimento, 1983.

COLI, Jorge & SEEL, Antoine. "Um Escritor que Desconfia das Palavras". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 16 ago. 1986, Ilustrada, p. 66.

CRISTOVÃO, Fernando Alves. *Graciliano Ramos: Estrutura e Valores de um Modo de Narrar*. Brasília, Brasília, 1975.

DIAS, Ângela Maria. "O Poder do Estilo contra o Estilo do Poder". *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 84, pp. 10-31, jan./mar. 1986.

DINES, Alberto. "Memórias do Cárcere e da Imaginação". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27 maio 1984, Ilustrada.

ELLISON, Fred. P. *Brazil's New Novel: Four Northeastern Masters*. Berkeley, University of California Press, 1954: "Graciliano Ramos".

FELDMANN, Helmut. *Graciliano Ramos: Reflexos da sua Personalidade na sua Obra*. Trad. Luís Gonzaga M. Chaves e José G. Magalhães. Fortaleza, Imprensa Universitária do Ceará, 1967.

FELINTO, Marilene. *Graciliano Ramos: Outros Heróis e Esse Graciliano*. São Paulo, Brasiliense, 1983.

FONSECA, Fernando Pires. "Os Cárceres da Memória". *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 28 ago. 1984, 2ª Seção, p. 5.

GARBUGLIO, José Carlos. "O Texto e o Contexto". *O Escritor*. São Paulo, nov./dez. 1986.

GUINSBURG, J. *Motivos*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1964, pp. 7-12: "Memórias do Cárcere", de Graciliano Ramos.

LAFETÁ, João Luiz. "O Mundo à Revelia". In: RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 29. ed. Rio de Janeiro, Record, 1978.

LIMA, Luiz Costa. *Por que Literatura*. Petrópolis, Vozes, 1969, pp. 49-70: "A Reificação de Paulo Honório".

———. "As Recusas Frustradas da Alma dos Caetés". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 16 ago. 1986, Ilustrada, p. 66-67.

LIMA, Valdemar de Souza. *Graciliano Ramos em Palmeira dos Índios*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980.

LINS, Álvaro. "Valores e Misérias das Vidas Secas". In: RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. 28. ed. São Paulo, Martins, 1971.

LINS, Osman. "Homenagem a Graciliano Ramos". In: BRAYNER, Sonia (Org.). *Graciliano Ramos*. 2. ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.

MALARD, Letícia. *Ensaio de Literatura Brasileira: Ideologia e Realidade em Graciliano Ramos*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1976.

MENEZES, Djacir. *Evolução do Pensamento Literário no Brasil*. Rio de Janeiro, Simões, 1954, pp. 308-311: "Graciliano Ramos".

MIRANDA, Wander Melo. "Graciliano Ramos e Juan Rulfo". *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 30 jun. 1984. Suplemento Literário, pp. 4-5.

MONTEIRO, Adolfo Casais. "Graciliano sem Nordeste". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 7 fev. 1959.

———. "A Confissão de Graciliano". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 21 fev. 1959.

MOURÃO, Rui. *Estruturas: Ensaio sobre o Romance de Graciliano*. Rio de Janeiro, Arquivo, 1971.

OLIVEIRA, Vera Maria Matos F. L. A. *O Bezerro Encourado ou As Terríveis Armas: Uma Análise de* Infância *de Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro, PUC – RJ, 1978. Dissertação (Mestrado em Letras). Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1978.

PAULINO, Maria das Graças Rodrigues. *Reflexões sobre os Limites de Poder do Narrador em* São Bernardo. Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, 1979. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 1979.

PINTO, Rolando Morel. *Graciliano Ramos, Autor e Ator*. Assis, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1962.

PÓLVORA, Hélio. *Graciliano, Machado, Drummond e Outros*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1975, pp. 13-36: "Um Aspecto de Graciliano Ramos".

PUCCINELLI, Lamberto. *Graciliano Ramos: Relações entre Ficção e Realidade*. Brasília, INL, 1975.

RAMOS, Clara. *Mestre Graciliano: Confirmação Humana de uma Obra*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1979.

REIS, Zenir Campos. "Memórias do Cárcere: Compreender, Resistir". *Folhetim*, São Paulo, 29 jul. 1984, p. 3-5.

RESENDE, Otto Lara. "Graça e Desgraça". *O Globo*, Rio de Janeiro, 19 mar. 1979.

ROCHA, Hildon. "Graciliano Ramos e o Cárcere". *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 22 jan. 1961.

RÓNAI, Paulo. *Encontros com o Brasil*. Rio de Janeiro, INL, 1958, pp. 101-110: "No Mundo de Graciliano Ramos".

SCHILD, Susana. "Alguém Mudou o Texto de Graciliano? José Olympio diz que não". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 nov. 1979, Caderno B. p. 1.

SCHNAIDERMAN, Miriam. "Nelson e Graciliano: Memórias do Cárcere". *Folhetim*, São Paulo, 2 set. 1984.

SÉMINAIRE GRACILIANO RAMOS: "Vidas Secas", 1972, Poitiers, *Anais*... Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaine de L'Universite, 1972.

SENNA, Homero. *República das Letras: 20 Entrevistas com Escritores*. Rio de Janeiro, São José, 1957, pp. 227-241: "Revisão do Modernismo".

SILVA, H. Pereira da. *Graciliano Ramos: Ensaio Crítico-Psíquico*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro, GTL, 1954.

SODRÉ, Nelson Werneck. "Memórias do Cárcere". In: RAMOS, Graciliano. *Memórias do Cárcere*. 15. ed. Rio de Janeiro, Record. 1982.

VIEIRA, José Geraldo. "A Dioptria de Alexandre". In: RAMOS, Graciliano. *Alexandre e Outros Heróis*. 7. ed. São Paulo, Martins, 1970.

ZILBERMAN, Regina. *São Bernardo e os Processos da Comunicação*. Porto Alegre, Movimento, 1975.

Sobre Memórias do Cárcere, *no período 1953-1954*[1]

ABRANTES, Jorge. "A Lição de Graciliano". *Diário da Noite*, Recife, 18 dez. 1953.

———. "A Sinceridade de Graciliano". *Diário da Noite*, Recife, 7 jan. 1954.

———. "O Estado sem Direitos". *Diário da Noite*, Recife, 11 jan. 1954.

———. "O Homem, um ser Ambíguo". *Diário da Noite*, Recife, 8 jan. 1954.

———. "Um Documento que Falta". *Diário da Noite*, Recife, 9 jan. 1954.

———. "Uma Personagem Viva de Graciliano". *Diário da Noite*, Recife, 23 dez. 1953.

ADONIAS FILHO. "Memórias do Cárcere". *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro, 6 dez. 1953.

AIRES, Leopoldo. "Graciliano". *A Gazeta*, São Paulo, 9 dez. 1953.

ALENCAR, Audísio. "Memórias do Cárcere". *O Avaré*, Avaré, 7 ago. 1954.

ALVARENGA, Octávio Mello. "Memórias do Cárcere". *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 2 maio 1954.

———. "Memórias do Cárcere II". *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 9 maio 1954.

ANDRADE, Oswald de. "O Encarcerado". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10 nov. 1953.

ÁSFORA, Permínio. "O Homem Graciliano". *Panfleto*, Rio de Janeiro, 2 jan. 1954.

ATHAYDE, Austregésilo. "Memórias do Cárcere". *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 16 nov. 1953.

BACELAR, Armando. "Memórias do Cárcere". *Vértice*, Coimbra, ago./set. 1954.

BALEEIRO, Aliomar. "O Cárcere e o Presidente". *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 8 abr. 1954.

BARROS NETO. "A Repressão ao Crime". *Correio Paulistano*, São Paulo, 5 dez. 1953.

BARROS, SERRA. "Memórias do Cárcere". *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 29 nov. 1953.

BEZERRA, João Clímaco. "Memórias do Cárcere". *O Imparcial*, São Luiz, 4 abr. 1954.

BRAGA, Edgar. "O Cárcere em Graciliano". *Diário de São Paulo*, São Paulo, 9 jan. 1954.

BRAGA, Rubem. "Memórias". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 24 nov. 1953.

———. "Memórias". *Folha da Tarde*, São Paulo, 1 dez. 1953.

1. Levantamento feito no Arquivo Graciliano Ramos do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

CASTELO BRANCO, Wilson. "Memórias do Cárcere". *Folha de Minas*, Belo Horizonte, 7 fev. 1954.

CAUDURO, Raul. "Notas de Arte e Literatura". *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 18 abr. 1954.

CAVALCANTI, Valdemar. "O Caso das *Memórias*". *Jornal de Alagoas*, Maceió, 3 jan. 1954.

CHRISTINA. "Depoimento". *Diário de São Paulo*, São Paulo, 15 jun. 1954.

COUTO, Carlos. "Memórias do Cárcere". *O Fluminense*, Niterói, 4 jun. 1954.

C. P. "Notas Avulsas". *Jornal do Comércio*, Recife, 17, 20, 22-25 dez. 1953.

CUNHA, Ciro Vieira da. "Memórias do Cárcere". *A Gazeta*, Vitória, 2 dez. 1953.

CY, V. "Graciliano". *Jornal do Comércio*, Recife, [1953].

DELGADO, Luiz. "Idéias, Livros e Fatos". *Jornal do Comércio*, Recife, 6 dez. 1953.

———. "Um Documento". *Diário de São Paulo*, São Paulo, 13 dez. 1953.

D'ELIA, Antônio. "Uns Contos". *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 30 maio 1954.

DUARTE FILHO, João. "Pintando Homens". *Tribuna Popular*, Rio de Janeiro, 11 nov. 1953.

ENEIDA. "Ouvindo Personagens das *Memórias do Cárcere*". *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 29 nov. 1953.

ETIENNE FILHO, João. "Memórias do Cárcere". *O Diário*, Belo Horizonte, 4 abr. 1954.

FONSECA, Gondin da. "Recado Carioca". *Folha da Manhã*, São Paulo, 17 nov. 1953.

FREIRE, Dorian Jorge. "À Margem de *Memórias do Cárcere*". *O Mossoroense*, Mossoró, 7 fev. 1954.

FREITAS JÚNIOR, Otávio. "A Mensagem de Graciliano". *Diário da Noite*, Recife, 31 mar. 1954.

———. "Mestre Graça Deixou Dito". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 3 abr. 1954.

JAMBO, Arnaldo. "Memórias". *Jornal de Alagoas*, Maceió, 29 nov. 1953.

JUREMA, Aderbal. "As *Memórias* de Graciliano". *Jornal do Comércio*, Recife, 10 jan. 1954.

LACERDA, Carlos. "Memórias do Cárcere". *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 5, 6 dez. 1953.

LEÃO, Múcio. "Um Livro Vingador". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 jan. 1954.

LEITE FILHO, Barreto. "*Memórias* de Graciliano Ramos". *O Jornal*, Rio de Janeiro, 15 nov. 1953.

LINHARES, Temístocles. "Graciliano Memorialista". *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 22 jan. 1953.

LITRENTO, Oliveiros. "*Memórias do Cárcere*". *Jornal do Comércio*, Recife, 1 maio 1954.

LOPES, Augusto. "*Memórias do Cárcere*". *Tribuna de Santos*, Santos, 9 nov. 1953.

MAGALHÃES JÚNIOR, R. "Um Documento Espantoso". *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 1 nov. 1953.

———. "Molecagens na Prisão". *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 4 nov. 1953.

———. O Gigante Barbado. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 5 nov. 1953.

MARANGUAPE, Wilson. "Memórias do Cárcere". *A Gazeta*, Vitória, 20 dez. 1953.

MARTINS, A. Real, Padre. "Memórias do Cárcere". *O Estado*, Niterói, 7 jan. 1954.

MARTINS, Ari. "*As Memórias* do Velho Graça". *O Estado*, Niterói, 14 nov. 1953.

MARTINS, Wilson. "*As Memórias* de Graciliano Ramos". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 6 dez. 1953.

MEDEIROS, Rui. "Memórias do Cárcere". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10 jan. 1954.

MELO, Evaldo Cabral de. "Memórias do Cárcere". *Folha da Manhã*, Recife, 23 dez. 1953.

MELO FILHO, Murilo. "O Angustiado Graciliano". *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 11 jul. 1954.

MENDES, Oscar. "Memórias" (I). *O Diário*, Belo Horizonte, 31 jan. 1954.

MIRANDA, Ubatuba de. "Memórias do Cárcere". *O Povo*, Fortaleza, 21 jun. 1954.

MONTENEGRO, Olívio. "Memórias do Cárcere". *Diário de Pernambuco*, Recife, 20 dez. 1953.

———. "Memórias". *O Jornal*, Rio de Janeiro, 3 jan. 1954.

PEREIRA, Lúcia Miguel. "Memórias do Cárcere". *A União*, João Pessoa, 1º jan. 1954.

———. "Memórias do Cárcere". *Folha do Norte*, Belém, 7 mar. 1954.

PEREIRA, Manuel da Cunha. "A Obra-Prima de Graciliano Ramos". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 20 fev. 1954.

PEREIRA, Nilo. "Dignidade Intelectual". *Folha da Manhã*, Recife, 4 mar. 1954.

PIRES, Herculano. "O Escritor e o Homem". *Diário da Noite*, São Paulo, 2 jan. 1954.

PONGETTI, Henrique. "Graciliano, o Morto que Fala". *O Globo*, Rio de Janeiro, 5 nov. 1953.

PONTES, Joel. "Memórias do Cárcere" (I). *Diário de Pernambuco*, Recife, 28 mar. 1954.

———. "Memórias do Cárcere" (II): Autenticidade do Depoimento. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 9 maio 1954.

———. "Memórias do Cárcere" (III). *Diário de Pernambuco*, Recife, 11 abr. 1954.

———. "Memórias do Cárcere" (IV). *Diário de Pernambuco*, Recife, 25 abr. 1954.

———. "Memórias do Cárcere (V): Brutalidades". *O Jornal*, Rio de Janeiro, 30 maio 1954.

———. "Memórias do Cárcere (VI): Um Estilo". *O Jornal*, Rio de Janeiro, 6 jun. 1954.

RAMOS, Maria Luiza. "A Última Lição do Mestre Graciliano". *A Manhã*, Rio de Janeiro, 29 jun. 1954, Suplemento de Letras e Artes.

REGO, José Lins do. "Memórias do Cárcere". *O Jornal*, Rio de Janeiro, 8 out. 1953.

———. "Uma Viagem aos Infernos". *O Jornal*, Rio de Janeiro, 1º nov. 1953.

REVERBEL, Carlos. "Memórias do Cárcere". *Correio do Povo*, Porto Alegre, 18 jan. 1954.

ROCHA, Hildon. "Graciliano, Memorialista". *A Noite*, Rio de Janeiro, 14 dez. 1953; 9 fev. 1954.

———. "Concluindo sobre as *Memórias do Cárcere*". *A Noite*, Rio de Janeiro, 8 mar. 1954.

———. "Palavras Iniciais". *A Noite*, Rio de Janeiro, 11 out. 1954.

ROQUETTE-PINTO, E. "Notas e Opiniões". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 nov. 1953.

SATYRO, Ernani. "Um Artista da Palavra Escrita". *Folha da Manhã*, Recife, 20 dez. 1953.

SCHNEIDER, Otto. "Com Ares de Escândalo". *O Jornal*, Rio de Janeiro, dez. 1953.

———. "A Vaidade dos Medíocres". *O Jornal*, Rio de Janeiro, 12 dez. 1953.

———. "Graciliano Ramos". *O Jornal*, Rio de Janeiro, 21 jan. 1954.

SILVA, Dias da. "Mal Antigo". *Diário da Noite*, Recife, 9 mar. 1954.

———. "Relações Humanas". *Diário da Noite*, Recife, 13 mar. 1954.

———. "Vaitas..." *Diário da Noite*, Recife, 15 mar. 1954.

———. "Impunidade". *Diário da Noite*, Recife, 18 mar. 1954.

———. "Advertência". *Diário da Noite*, Recife, 20 mar. 1954.

———. "Cubano". *Diário da Noite*, Recife, 25 mar. 1954.

SILVEIRA, Alcântara. "O Libelo de Graciliano". *Diário de São Paulo*, São Paulo, 17 jan. 1954.

SILVEIRA, Helena. "À Margem de *Memórias do Cárcere*". *Folha da Manhã*, São Paulo, 8 jan. 1954.

TORRES, J. C. de Oliveira. "Memórias do Cárcere". *Correio do Dia*, Belo Horizonte, 22 nov. 1953.

Bibliografia de Silviano Santiago

SANTIAGO, Silviano. "Borges segundo Silviano Santiago". *Folhetim*, São Paulo, 19 ago. 1984, p. 2.

———. "Calidoscópio de Questões". In: SANTIAGO, Silviano *et al. Sete Ensaios sobre o Modernismo*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1983.

———. *Carlos Drummond de Andrade*. Petrópolis, Vozes, 1976.

———. *Crescendo durante a Guerra numa Província Ultramarina*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1978.

———. & ÂNGELO, Ivan. *Duas Faces*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1961. Pt. 2.

———. *Em Liberdade*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981.

———. (Org.). *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1976.

———. "Littérature: morts les parents sages et autoritaires..." *Le Monde Diplomatique*, Paris, août 1983.

———. *O Banquete*. Rio de Janeiro, Saga, 1970.

———. "O Narrador Pós-Moderno". *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 5, pp. 4-13, 1986.

———. *O Olhar*. 2. ed. rev. São Paulo, Global, 1983.

———. "Pizza, Tevê e Utopia". *Leia Livros*, São Paulo, nov. 1981, p. 13.

———. "Prosa Literária Atual no Brasil". *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, n.1, pp. 46-53, 1984.

———. *4 Poetas*. Belo Horizonte, DA da Faculdade de Filosofia da UMG, 1960.

———. *Salto*. Belo Horizonte, Imprensa Oficial, 1970.

———. *Stella Manhattan*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.

———. *Uma Literatura nos Trópicos: Ensaios sobre Dependência Cultural*. São Paulo, Perspectiva, 1978.

———. *Vale Quanto Pesa: Ensaios sobre Questões Político-Culturais*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.

Bibliografia sobre Silviano Santiago

ABREU, Caio Fernando. "Transe Perfeito". *Veja*, São Paulo, 23 set. 1981, p. 113.

———. "Ficção Elétrica". *Isto É*, São Paulo, 18 set. 1985, p. 78.

BÁRBARA, Danúsia. "Espelho Meu". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 set. 1981, Caderno B, p. 9.

BELLEI, Sérgio Prado. "*Em Liberdade* de Gracil(v)iano: O Triunfo da Ficção". *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 20 fev. 1982, Suplemento Literário, p. 4.

"CONTANDO o que Graciliano não Contou de Graciliano". *Jornal da Tarde*, São Paulo, 6 out. 1981. Entrevista de Silviano Santiago.

CONTI, Mário Sérgio. "Arte Dobrável". *Veja*, São Paulo, 11 set. 1985, p. 135.

COUTINHO, Sônia. "O Diário Íntimo que Graciliano (não) Escreveu". *O Globo*, Rio de Janeiro, 14 out. 1981.

"DE COMO A INFÂNCIA de Charles Baudelaire etc. se Transformou no Romance *O Olhar*, Doze Anos depois". In: SANTIAGO, Silviano, *O Olhar*. 2. ed. rev. São Paulo, Global, 1983. Entrevista de Silviano Santiago.

DIMAS, Antônio. "Revendo Graciliano, com Imaginação e Arte". *Jornal da Tarde*, São Paulo, 14 nov. 1981, p. 5.

"FORA das Grades". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 set. 1981, Caderno B, p. 9.

GIRON, Luís Antônio. "Portas Falsas e Becos sem Saída". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 22 set. 1985, p. 88.

GONÇALVES FILHO, Antônio. "Graciliano Livre na Ficção de Santiago". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 6 out. 1981.

"GRACILIANO de Autor à Personagem". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 6 out. 1981, p. 21.

LOPES JR., Francisco Caetano. *Crescendo durante a Guerra numa Província Ultramarina: Construção da Memória Esquecida*. Niterói, Universidade Federal Fluminense, 1982. Dissertação (Mestrado em Letras) Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, 1982.

LUCAS, Fábio & MENEZES, Marco Antônio de. "Dois Críticos Discutem uma Ficção". *Leia Livros*, São Paulo, fev. 1982, pp. 16-17.

MALARD, Letícia. "Sem Risco de Indigestão". *Inéditos*, Belo Horizonte, n. 7, p. 45, 1977.

MARTINS, Wilson. "Exercícios de Estilo". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 dez. 1981, Caderno B.

"MEMÓRIAS do Estado Novo: Poéticas mas sem Nenhuma Indulgência". *Jornal da Tarde*, São Paulo, 13 jan. 1979, p. 17. Entrevista de Silviano Santiago.

MOTA, Carlos Guilherme. "Prefácio, nas Asas da Panair". In: SANTIAGO, Silviano. *Crescendo durante a Guerra numa Província Ultramarina*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1978.

SANTIAGO, Carlos Henrique. "Graciliano Ramos em Liberdade: Conta Silviano Santiago". *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 3 out. 1981, 2ª Seção, p. 5.

SOUZA, Eneida Maria de. "Representação Zoológica – Circo de Papel". In: SANTIAGO, Silviano. *O Banquete*. 2 ed. São Paulo, Ática, 1977.

VIEIRA, Luís Gonzaga. "O Banquete de Silviano Santiago". *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 2 maio 1970, Suplemento Literário, p. 6.

VILA NOVA, Sebastião. "Pela Ficção Comunico-me com o Outro". *Diário de Pernambuco*, Recife, 19 mar. 1982, p. B-6.

VILLAÇA, Nizia. "Feminino/Masculino". *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 5, pp. 122-124, 1986.

WALTY, Ivete Lara Camargos. "Vozes em Contraponto: Uma Leitura de *Em Liberdade*", de Silviano Santiago. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 30 jun. 1984, Suplemento Literário, n. especial.

Bibliografia de romances e depoimentos políticos brasileiros dos anos 70-80

ÂNGELO, Ivan. *A Festa*. 3. ed. São Paulo, Summus, 1978.

BATINGA, Fernando. *Animais, Caçados, Contai*. Rio de Janeiro, Avenir, 1980.

BETTO, Frei. *Das Catacumbas. Cartas da Prisão – 1969-1971*. 2. ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.

———. *Cartas da Prisão*. 4. ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.

BEZERRA, Gregório. *Memórias: 1946-1969*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980, Pt. 2.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Zero*. Rio de Janeiro, Brasília, 1975.

CALLADO, Antônio. *Bar Don Juan*. 4. ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1974.

———. *Reflexos do Baile*. 4. ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1974.

———. *Sempreviva*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981.

DANIEL, Herbert. *Passagem para o Próximo Sonho: Um Possível Romance Autocrítico*. Rio de Janeiro, Codecri, 1982.

DOURADO, Autran. *Os Sinos de Agonia*. Rio de Janeiro, Expressão e Cultura, 1974.

———. *A Serviço del-Rei*. Rio de Janeiro, Record. 1984.

FRANCIS, Paulo. *Cabeça de Papel*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1978.

———. *Cabeça de Negro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1979.

———. *O Afeto que se Encerra*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980.

GABEIRA, Fernando. *O que é Isso, Companheiro?* Rio de Janeiro, Codecri, 1979.

———. *O Crepúsculo do Macho*. Rio de Janeiro, Codecri, 1980.

———. *Entradas e Bandeiras*. Rio de Janeiro, Codecri, 1981.

GUARANY, Reinaldo. *A Fuga*. São Paulo, Brasiliense, 1984.

GUIMARÃES, Josué. *Os Tambores Silenciosos*. Porto Alegre, Globo, 1977.

KONDER, Rodolfo. *Cadeia para os Mortos*. São Paulo, Alfa-Ômega, 1977.

MOURA, Mariluce. *A Revolta das Vísceras*. Rio de Janeiro, Codecri, 1982.

POERNER, Artur J. *Nas Profundas do Inferno*. Rio de Janeiro, Codecri, 1979.

POLARI, Alex. *Em Busca do Tesouro*. Rio de Janeiro, Codecri, 1982.

POMPEU, Renato. *Quatro-Olhos*. São Paulo, Alfa-Ômega, 1976.

RONCARI, Luiz. *Assim não Brinco mais*. Rio de Janeiro, Codecri, 1983.

SANT'ANNA, Sérgio. *Confissões de Ralfo*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1975.

SCHILLING, Flávia. *Querida Família*. Porto Alegre, Coojornal, 1978.

SOUZA, Márcio. *Galvez, Imperador do Acre*. 2. ed. Rio de Janeiro, Brasília, 1977.

———. *Operação Silêncio*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1979.

———. *A Ordem do Dia*. Rio de Janeiro, Marco Zero, 1983.

———. *A Condolência*. Rio de Janeiro, Marco Zero, 1984.

SÜSSEKIND, Carlos e Carlos. *Armadilha para Lamartine*. Rio de Janeiro, Labor do Brasil, 1976.

SYRKIS, Alfredo. *O Carbonários: Memórias da Guerrilha Perdida*. São Paulo, Global, 1980.

———. *Roleta Chilena*. Rio de Janeiro, Record, 1981.

TAPAJÓS, Renato. *Em Câmara Lenta*. São Paulo, Alfa-Ômega, 1977.

VERÍSSIMO, Érico. *Incidente em Antares*. Porto Alegre, Globo, 1971.

Bibliografia teórica e geral

ABRAHAM, Nicolas & TOROK, Maria. "Introjecter-incorporer: deuil ou mélancolie". *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, Paris, n. 6, p. 111-112, autom. 1972.

ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia: Meditazioni della Vita Offesa*. Trad. Renato Solmi. Torino, Einaudi, 1979.

———. *Notas de Literatura*. Trad. Manuel Sacustán. Barcelona, Ariel, 1962, pp. 45-52: "La Posición del Narrador en la Novela Contemporánea".

———. *Prismi: Saggi sulla Critica della Cultura*. Trad. Carlo Maionoldi. Torino, Einaudi, 1981.

ALMEIDA FILHO, Hamilton. *A Sangue Quente: A Morte do Jornalista Vladimir Herzog*. São Paulo, Alfa-Ômega, 1978.

ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado*. Trad. Joaquim J. M. Ramos. Lisboa, Presença, 1980.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. 4. ed. São Paulo, Martins, 1972, pp. 231-255: "O Movimento Modernista".

ANJOS, Cyro dos. *O Amanuense Belmiro*. 6. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1966.

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *Achados e Perdidos*. São Paulo, Polis, 1979.

———. "Literatura, Exílio e Utopia". *Leia Livros*, São Paulo, n. 60, p. 13, ago./set. 1983.

———. "Recompor um Rosto". *Discurso*, São Paulo, n. 12, pp. 69-82.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: A Representação da Realidade na Literatura Ocidental*. Trad. Suzi F. Sperber. São Paulo, Perspectiva, 1971.

BAKHTINE, Mikhail, *Dostoevskij: Poetica e Stilistica*. Trad. Giuseppe Garritano. Torino, Einaudi, 1968.

———. *Esthétique et théorie du roman*. Trad. Daria Olivier. Paris, Gallimard, 1978.

BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo, Cultrix, 1970.

———. "Le discours de l'histoire". *Poétique*, Paris, n. 49, pp. 13-21, fev. 1982.

———. *O Prazer do Texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo, Perspectiva, 1977.

———. *Roland Barthes*. Paris, Seuil, 1975.

———. *S/Z*. Trad. Maria de Santa Cruz e Ana Mafalda Leite. Lisboa, Edições 70, 1980.

BARTHES, Roland *et al*. *Literatura e Realidade*. Trad. Tereza Coelho. Lisboa, Dom Quixote, 1984.

BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris, Armand Colin, 1961.

BEAUJOUR, Michel. "Autobiographie et autoportrait". *Poétique*, Paris, n. 32, pp. 442-458, nov. 1977.

BECKETT, Samuel. *Proust*. Trad. Arthur Nestrovski. Porto Alegre, L & PM, 1986.

BELLEMIN-NOËL, Jean. *Psychanalyse et littérature*. Paris, PUF, 1978.

———. *Vers l'inconscient du texte*. Paris, PUF, 1979.

BELLOI, Lucio & LOTTI, Lorenzina (Orgs.). *Walter Benjamin: Tempo Storia Linguaggio*. Roma, Editori Riuniti, 1983.

BENJAMIN, Walter. *Angelus Novus: Saggi e Frammenti*. Trad. e introd. por Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1982.

———. *Avanguardia e Rivoluzione*. Trad. Anna Marietti. Torino, Einaudi, 1979.

———. *Il Dramma Barocco Tedesco*. Trad. Enrico Filippini. Torino, Einaudi, 1971.

———. *L'Opera d'Arte nell'Epoca della Sua Riproducibilita Tecnica*. Trad. Enrico Filippini. Torino, Einaudi, 1980.

BERGSON, Henri. *Memoria y Vida*. Textos escogidos por Gilles Deleuze. Trad. Mauro Armiño. Madrid, Alianza, 1977.

BERSANI, Léo. "O Realismo e o Medo do Desejo". In: BARTHES, Roland *et al*. *Literatura e Realidade*. Trad. Tereza Coelho. Lisboa, Dom Quixote, 1984.

BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir*. Paris, Gallimard, 1971.

BOOTH, Wayne C. *A Retórica da Ficção*. Trad. Maria Teresa Guerreiro. Lisboa, Arcádia, 1980.

BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. 11. ed. Madrid, Alianza, 1982.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo, Cultrix, 1979.

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos*. São Paulo, T. A. Queiroz, 1979.

BROCH, Herman. *A Morte de Virgílio*. Trad. Herbert Caro. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.

BRUSS, Elizabeth W. *Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Literary Genre*. Baltimore, John Hopkins University Press, 1977.

———. "L'autobiographie considerée comme acte littéraire". *Poétique*, Paris, n. 17, pp. 14-26, 1974.

———. "L'autobiographique au cinema". *Poétique*, Paris, n. 56, pp. 461-482, nov. 1983.

CABAS, Antônio Godinho. *Curso e Discurso da Obra de Jacques Lacan*. Trad. Maria Lúcia Baltazar. São Paulo, Moraes, 1982.

CAMPOS, Haroldo de. "Para além do Princípio da Saudade". *Folhetim*, São Paulo, 9 dez. 1984, pp. 6-8.

———. "Paul Valéry e a Poética da Tradução". *Folhetim*, São Paulo, 27 jan. 1985, pp. 3-5.

———. "Tradução: Fantasia e Fingimento". *Folhetim*, São Paulo, 18 set. 1983, pp. 6-7.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1976.

———. "Literatura e Subdesenvolvimento". *Argumento*, São Paulo, n. 1, pp. 7-24, out. 1973.

———. "Pedro Nava, uma Obra em Prosa Franca". *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 21 mar. 1976, 2ª Seção, p. 18.

———. "A Revolução de 1930 e a Cultura". *Novos Estudos*, São Paulo, v. 2, n. 4, pp. 27-36, abr. 1984.

———. "Viagem ao Mundo Planetário onde Moram os Poetas Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes". *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 20 mar. 1976, 2ª Seção, p. 1.

CARR, E. H. *Que é História?* Trad. Lúcia M. de Alvarenga. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

CARRAVETTA, Peter & SPEDICATO, Paolo (Orgs.). *Postmoderno e Letteratura: Percorsi e Visioni della Critica in America*. Milano, Bompiani, 1984.

CASTELO BRANCO, Camilo. *Memórias do Cárcere*. 5. ed. Lisboa, Antônio Maria Pereira, 1906. 2 v.

CATANI, Maurizio. "La question de l'autre: débat". In: CATANI, Maurizio & DELHEZ-SARLET, Claudette (Orgs.). *Individualisme et autobiographie en occident*. Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1983.

CATANI, Maurizio & DELHEZ-SARLET, Claudette (Orgs.). *Individualisme et autobiographie en occident*. Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1983.

CHARLES, Michel. *Rhétorique de la lecture*. Paris, Seuil, 1977.

COMPAGNON, Antoine. *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris, Seuil, 1979.

CORPS ÉCRIT. "L'autoportrait". Paris, [s.n.], n. 5, fév. 1983.

COSTA, Cláudio Manoel da. *Obras Poéticas*. Introd. de João Ribeiro. Rio de Janeiro, Garnier, 1903. 2 v.

DÄLLENBACH, Lucien. "La lecture comme suture". In: DÄLLENBACH, Lucien & RICARDOU, Jean (Orgs.). *Problèmes actuels de la lecture*. Paris, Clancier-Guénaud, 1982.

———. *Le récit speculaire: essai sur la mise en abyme*. Paris, Seuil, 1977.

DÄLLENBACH, Lucien & RICARDOU, Jean (Orgs.). *Problèmes actuels de la lecture*. Paris, Clancier-Guénaud, 1982.

DECOTTIGNIES, Jean (Org.). *Les sujets de l'écriture*. Lille, Presses Universitaires de Lille, 1981.

DELEUZE, Gilles. *Différence et répétiton*. Paris, PUF, 1968.

DELEUZE, Gilles & FOUCAULT, Michel. "Les intelectuels et le pouvoir". *L'Arc*, Aix-en-Provence, n. 49, pp. 3-10, 2ème. Trim., 1972.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Kafka: Por uma Literatura Menor*. Trad. Júlio C. Guimarães. Rio de Janeiro, Imago, 1977.

DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. Trad. Maria Beatriz M. N. Silva. São Paulo, Perspectiva, 1971.

———. *L'oreille de l'autre*. Textes et débats avec Jacques Derrida. Montréal, VLB, 1982.

DESIDERI, Fabrizio. *Walter Benjamin il Tempo e le Forme*. Roma, Editori Riutini, 1980.

DIDIER, Béatrice. "Autoportrait et journal intime". *Corps écrit*, Paris, n. 5, pp. 167-182, fév. 1983.

———. *L'écriture-femme*, Paris, PUF, 1981, pp. 257-274: "Kathleen Raine et l'autobiographie".

———. *Le journal intime*. Paris, PUF, 1976.

DOSTOÏEVSKI, F. M. *O Eterno Marido e Várias Novelas*. Trad. Boris Schnaiderman. *Memórias do Subsolo*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1967.

———. *Recordações da Casa dos Mortos*. Trad. José Geraldo Vieira. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1982.

DUMONT, Louis. *O Individualismo: Uma Perspectiva Antropológica da Ideologia Moderna*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, Rocco, 1985.

ECO, Umberto. *Lector in Fabula: La Cooperazione Interpretativa nei Testi Narrativi*. Milano, Bompiani, 1979.

———. *Il Nome della Rosa*. 18. ed. Milano, Bompiani, 1986. pp. 505-533: "Postille a *Il Nome della Rosa*".

FELMAN, Shoshana. *La folie et la chose littéraire*. Paris, Seuil, 1978.

FINKIELKRAUT, Alain. "L'autobiographie et ses jeux". *Comunications*, Paris, n. 19, pp, 155-169, 1972.

FINLEY, Moses I. *Mythe, mémoire, histoire: les usages du passé*. Trad. Jeannie Carlier e Yvonne Llavador. Paris, Flammarion, 1981.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. "*Cartas da Prisão* e *Reflexos do Baile*: Dois Textos Escritos e Inscritos na Década de 70". *Polímica*, São Paulo, n. 4, pp. 48-61, 1982.

FOUCAULT, Michel. "L'écriture de soi". *Corps écrit*, Paris, n. 5, pp. 3-23, fév. 1983.

———. *Microfísica do Poder*. Organizado por Roberto Machado. Rio de Janeiro, Graal, 1979.

———. *Las Palabras y las Cosas*. Trad. Elsa Cecilia Frost. México, Siglo Veintuno, 1972.

———. *Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão*. Trad. Lígia M. P. Vassalo. Petrópolis, Vozes, 1977.

FREUD, S. *Obras Completas*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1973, T. II: *Análisis de la Fobía de un Niño de Cinco Años*.

———. *Obras Completas*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1973, T. II: *El Delirio y los Sueños en "La Gradiva" de W. Jensen*.

———. *Obras Completas*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1973, T. III: *Fetichismo*.

———. *Obras Completas*. Trad. Luis Lopes-Ballesteros y de Torres. Madrid, Biblioteca Nueva, 1973, T. I: *Los Recuerdos Encubridores*.

———. *Obras Completas*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1973, T. II: *Teorias Sexuales Infantiles*.

———. *Obras Completas*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1973, T. II: *Totem y Tabu*.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Saco de Gatos: Ensaios Críticos*. São Paulo, Duas Cidades, 1976, "Amado: Respeitoso, Respeitável".

GENETTE, Gérard. *Figuras*. Trad. Ivone Mantoanelli. São Paulo, Perspectiva, 1972.

GIDE, André. *Les Faux-monnayeurs*. Paris, Gallimard, 1982.

———. *Os Frutos da Terra Seguido de Os Novos Frutos*. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.

———. *Journal des Faux-monnayeurs*. Paris, Gallimard, 1937.

GÓMES-MORIANA, Antonio. "Autobiographie et discours rituel". *Poétique*, Paris, n. 56, pp. 444-460, nov. 1983.

GONZAGA, Tomás Antônio. *Poesia – Cartas Chilenas*. Rio Janeiro, INL, 1957.

GRAMSCI, Antonio. *Letteratura e Vita Nazionale*. Roma, Editori Riuniti, 1979.

———. *Lettere dal Carcere*. Torino, Einaudi, 1978.

HAMBURGER, Käte. *A Lógica da Criação Literária*. Trad. Margot P. Malnic. São Paulo, Perspectiva, 1975.

HAMON, Philippe. "Um Discurso Determinado". In: BARTHES, Roland *et al. Literatura e Realidade*. Trad. Tereza Coelho. Lisboa, Dom Quixote, 1984.

HOLANDA, Heloísa Buarque de. "Um eu Encoberto". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 jan. 1981, Caderno B, p. 10.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 15. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1982.

HUTCHEON, Linda. "Ironie et parodie: stratégie et structure". *Poétique*, Paris, n. 36, pp. 468-477, nov. 1978.

———. "Modes et formes du narcissisme littéraire". *Poétique*, Paris, n. 29, pp. 90-106, fév. 1977.

JAKOBSON, Roman. *Lingüística e Comunicação*. Trad. Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo, Cultrix, 1970.

JARRETY, Michel. "Valéry: l'Histoire, écriture d'une fiction". *Poétique*, Paris, n. 49, pp. 71-82, fév. 1982.

JAUSS, Hans Robert *et al. A Literatura e o Leitor: Textos de Estética da Recepção*. Sel., trad. e introd. de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.

JENNY, Laurent *et al.* *Intertextualidades*. Coimbra, Almedina, 1979.

JORDÃO, Fernando. *Dossiê Herzog: Prisão, Tortura e Morte no Brasil*. São Paulo, Global, 1979.

KEMP, Friedhelm. "Se voir dans l'histoire: les écrits autobiographiques de Goethe". In: CATANI, Maurizio & DELHEZ-SARLET, Claudette (Orgs.). *Individualisme et autobiographie en occident*. Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1983.

KRISTEVA, Júlia. *Introdução à Semanálise*. Trad. Lúcia Helena Ferraz. São Paulo, Perspectiva, 1974.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Trad. Inês Oseki-Depré. São Paulo, Perspectiva, 1978.

———. *La famille*. Paris, Larousse, 1958. (Cahiers d'Actualité et de Synthèse de l'Encyclopédie Française, 8.)

LAPLANCHE, J. & PONTALIS, J.-B. *Vocabulário da Psicanálise*. Trad. Pedro Tamen. Santos, Martins Fontes, 1975.

LASCH, Christopher. *La Cultura del Narcisismo*. Trad. Marina Bocconcelli. Milano, Bompiani, 1981.

LEJEUNE, Philippe. *Je est un autre: l'autobiographie, de la littérature aux médias*. Paris, Seuil, 1980.

———. *Le pacte autobiographique*. Paris, Seuil, 1975.

———. "Le pacte autobiographique (bis)". *Poétique*, Paris, n. 56, pp. 416-434, nov. 1983.

LEPECKI, Maria Lúcia. "O Romance Português Contemporâneo em Busca da História e da Historicidade". In: *Colloque le Roman Portugais Contemporain*, 1984, Paris. *Anais...* Paris, Foundation Calouste Gulbekian, 1984.

LIMA, Luiz Costa. "O Leitor Demanda (d)a Literatura". In: JAUSS, Hans Robert *et al.* *A Literatura e o Leitor: Textos de Estética da Recepção*. Coord. e trad. de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.

———. "Réquien para a Aquarela do Brasil". *Cadernos de Opinião*, Rio de Janeiro, n. 14, pp. 80-93, out./nov. 1979.

———. *Sociedade e Discurso Ficcional*. Rio de Janeiro, Guanabara, 1986.

LOBATO, Monteiro. *Memórias da Emília*. 6. ed. São Paulo, Brasiliense, 1956.

LUKÁCS, Georg. *Il Romanzo Storico*. Trad. Eraldo Arnaud. Torino, Einaudi, 1977.

MADELÉNAT, Daniel. *La biographie*. Paris, PUF, 1984.

MALARD, Letícia. "Análise Contrastiva de *O que é Isso, Companheiro?*, de Fernando Gabeira e *Reflexos do Baile*, de Antônio Callado". In: AGUIAR, Melânia Silva de *et al.* *O Eixo e a Roda*. Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, 1982.

MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização: Uma Interpretação Filosófica do Pensamento de Freud*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, Zahar, 1981.

MATOS, Olgária. "História e Memória". *Folhetim*, São Paulo, 2 set. 1984.

MAXWELL, Kenneth. *A Devassa da Devassa: A Inconfidência Mineira, Brasil Portugal, (1750-1808)*. Trad. João Maia. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

MAY, Georges. *L'autobiographie*. Paris, PUF, 1979.

MEHLMAN, Jeffrey. *A Structural Study of Autobiography*. Ithaca, Cornell University Press, 1974.

MEIRELLES, Cecília. *Romanceiro da Inconfidência*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, INL, 1974.

MENDES, Murilo. *A Idade do Serrote*. Rio de Janeiro, Sabiá, 1968.

MENDES, Nancy Maria. "Narradores em Uníssono: Um Aspecto de *Nas Profundezas do Inferno*". *Ensaios de Semiótica*, Belo Horizonte, n. 8, pp. 93-97, dez. 1982.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo, Difel, 1979.

MILLIET, Sérgio. *Diário Crítico (1953-1954)*. São Paulo, Martins, 1957.

MIRANDA, Wander Melo. "*Água Viva*: Auto-Retrato (Im)possível". *Ensaios de Semiótica*, Belo Horizonte, n. 10, pp. 219-234, dez. 1983.

———. "*Os Carbonários* e *Reflexos do Baile*: Aspectos Estruturais". *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 16, n. 1, pp. 49-59, mar. 1983.

———. "Memória-Ficção em Dostoievski: Uma Leitura das *Recordações da Casa dos Mortos*". *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 19 maio 1984, Suplemento Literário, pp. 4-5.

MORAND, Bernadette. *Les écrits des prisonniers politiques*. Paris, PUF, 1976.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)*. São Paulo, Ática, 1977.

NABUCO, Joaquim. *Minha Formação*. 9. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1976.

NAVA, Pedro. *Balão Cativo*. 3. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1977.

———. *Baú de Ossos*. 5. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1978.

———. *Beira-Mar*. 2. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1979.

———. *Chão de Ferro*. 2. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1976.

———. *O Círio Perfeito*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1983.

———. *Galo-das-Trevas*. 3. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1981.

NIETZSCHE, F. *Ecce Hommo: Cómo se Llega a ser lo que se es*. Trad. Andrés S. Pascual. Madrid, Alianza, 1982.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. "A Incompletude do Sujeito (E quando o Outro Somos nós?)". *Folhetim*, São Paulo, 27 nov. 1983.

PAZ, Octavio. *Traducción: Literatura y Literalidad*. Barcelona, Tusquets, 1981.

PELLEGRINO, Hélio. "Pacto Edípico e Pacto Social (Da Gramática do Desejo à Sem-Vergonhice Brasílica)". *Folhetim*, São Paulo, 11 set. 1983, pp. 9-11.

PELLICO, Silvio. *Le Mie Prigioni*. Milano, Rizzoli, 1984.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *O Novo Romance Francês*. São Paulo, Coleção Buriti, 1986.

PORTELLA, Eduardo. *Dimensões I*. 2ª ed. rev. Rio de Janeiro, Agir, 1959, pp. 185-193: "Problemática do Memorialismo".

PROENÇA FILHO, Domício (Org.). *O Livro do Seminário*. São Paulo, LR, 1983.

PROUST, Marcel. *Le temps retrouvé*. Paris, Gallimard, 1973.

QUEIROZ, Maria José de. *A Literatura Encarcerada*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980.

RAABE, Juliette. *Le marché du vécu*. In: CATANI, Maurizio & DELHEZ-SARLET, Claudette (Orgs.). *Individualisme et autobiographie en occident*. Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1983.

REGO, José Lins do. *Meus Verdes Anos*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1956.

REICH, Wilhelm. *Psicologia di Massa del Fascismo*. Trad. Furio Belfiore e Anneliese Wolf. Milano, Mondadori, 1977.

RICARDOU, Jean. "Les leçons de l'écrit". In: DÄLLENBACH, Lucien & RICARDOU, Jean (Orgs.). *Problèmes actuels de la lecture*. Paris, Clancier-Guénaud, 1982.

———. "Penser la littérature autrement". In: RICARDOU, Jean *et al.* *Colloque sur la situation de la littérature du livre et des écrivains*. Paris, Éditions Sociales, 1976.

RICOEUR, Paul. *Temps et récit*. Paris, Seuil, 1983, t. I.

ROBERT, Marthe. *Roman des origines et origines du roman*. Paris, Bernard Grasset, 1972.

ROCHA, Clara Crabbé. *O Espaço Autobiográfico em Miguel Torga*. Coimbra, Almedina. 1977.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Borges: Hacia una Interpretación*. Madrid, Guadarrama, 1976.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Les confessions*. Paris, NRF, 1947 (Bibliothèque de la Pléiade).

ROUSSET, Jean. "Le journal intime, texte sans destinataire?" *Poétique*, Paris, n. 56, pp. 435-443, nov. 1983.

———. *Narcisse romancier: essai sur la première personne dans le roman*. Paris, José Corti, 1973.

ROUSTANG, François. *Un destin si funeste*. Paris, Minuit, 1976.

———. "L'interlocuteur du solitaire". In: CATANI, Maurizio & DELHEZ-SARLET, Claudette (Orgs.). *Individualisme et autobiographie en occident*. Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1983.

SCHWARTZMAN, Simon *et al. Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.

SKIDMORE, Thomas. *Brasil: De Getúlio a Castelo*. Trad. Ismênia T. Dantas *et al.* Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1975.

SOUZA, Eneida Maria de. "Borges, Autor das *Mil e uma Noites*". *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 30 jun. 1984, Suplemento Literário, pp. 6-7.

SPENGEMANN, William C. *The Forms of Autobiography: Episodes in the History of a Literary Genre*. London, Yale University Press, 1980.

STAROBINSKY, Jean. *L'Oeil vivant II: la relation critique*. Paris, Gallimard, 1970, pp. 83-99: "Le style de l'autobiographie".

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e Vida Literária: Polêmicas, Diários & Retratos*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985.

———. *Tal Brasil, Qual Romance? Uma Ideologia Estética e sua História: O Naturalismo*. Rio de Janeiro, Achiamé, 1984.

STIERLE, Kartheing. "Que Significa a Recepção dos Textos Ficcionais". In: JAUSS, Hans Robert *et al. A Literatura e o Leitor: Textos de Estética da Recepção*. Sel., trad. e introd. de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.

SVEVO, Italo. *La Coscienza di Zenzo*. Milano, Dall'Oglio, 1982.

TACCA, Óscar. *Las Voces de la Novela*. Madrid, Gredos, 1973.

TEMPO Brasileiro. "Literatura e História". Rio de Janeiro, [s.n.], n. 81, abr./jun. 1985.

THIBAUDEAU, Jean. "Le roman comme autobiographie". *Tel Quel*, Paris, n. 34, pp. 67-74, 1968.

TYNJANOV, Jurij. *Avanguardia e Tradizione*. Trad. Sergio Leone. Bari, Dedalo, 1968.

VANCE, Eugene. "Le moi comme langage: Saint Augustin et l'autobiographie". *Poétique*, Paris, n. 14, pp. 163-177, 1973.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e Pensamento entre os Gregos*. Trad. Haiganuch Sarian. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1983.

VEYNE, Paul. *Como se Escreve a História*. Trad. António José S. Moreira. Lisboa, Edições 70, 1983.

VIEIRA, Nelson H. "A Brazilian Biographical Bibliography". *Biography*, Honolulu, v. 5, n. 4, pp. 351-364, fall 1982.

ZAGURY. Eliane. *A Escrita do Eu*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1982.

ZÉRAFFA, Michel. *Novela y Sociedad*. Trad. José Castelló. Buenos Aires, Amorrortu, 1973.

ZILBERMAN, Regina. "Atualidade da Literatura Brasileira". *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 29 maio 1982, Suplemento Literário, pp. 6-7.

Título	*Corpos Escritos*
Produção	Julia Doi
Projeto Gráfico	Marina Mayumi Watanabe
Diagramação da Capa	Cássio Ribeiro
Imagem da Capa	Desenho de Mônica Sartori
Editoração de Texto	Alice Kyoko Miyashiro
Revisão de Texto	Cláudia Teles de Menezes Teixeira Ricardo Ondir
Revisão de Provas	Afonso Nunes Lopes
Normalização Bibliográfica	Silvana A. dos Santos Maria de Fátima J. Murta (Biblioteca Universitária/UFMG)
Editoração Eletrônica	Sidney Itto Adriana Garcia
Divulgação	Regina Brandão Cinzia de Araujo
Secretaria Editorial	Eliane dos Santos
Formato	16 x 23 cm
Tipologia	Times 10/12
Papel	Cartão Supremo 250 g/m^2 (capa) Offset 90 g/m^2 (miolo)
Número de Páginas	176
Tiragem	1000
Fotolito	Quadri-Color
Laserfilm	Edusp
CTP, Impressão e Acabamento	Rettec Artes Gráficas